Nº EXTRA ■ OCT/NOV/DIC 1993 ■ 350 PTS.

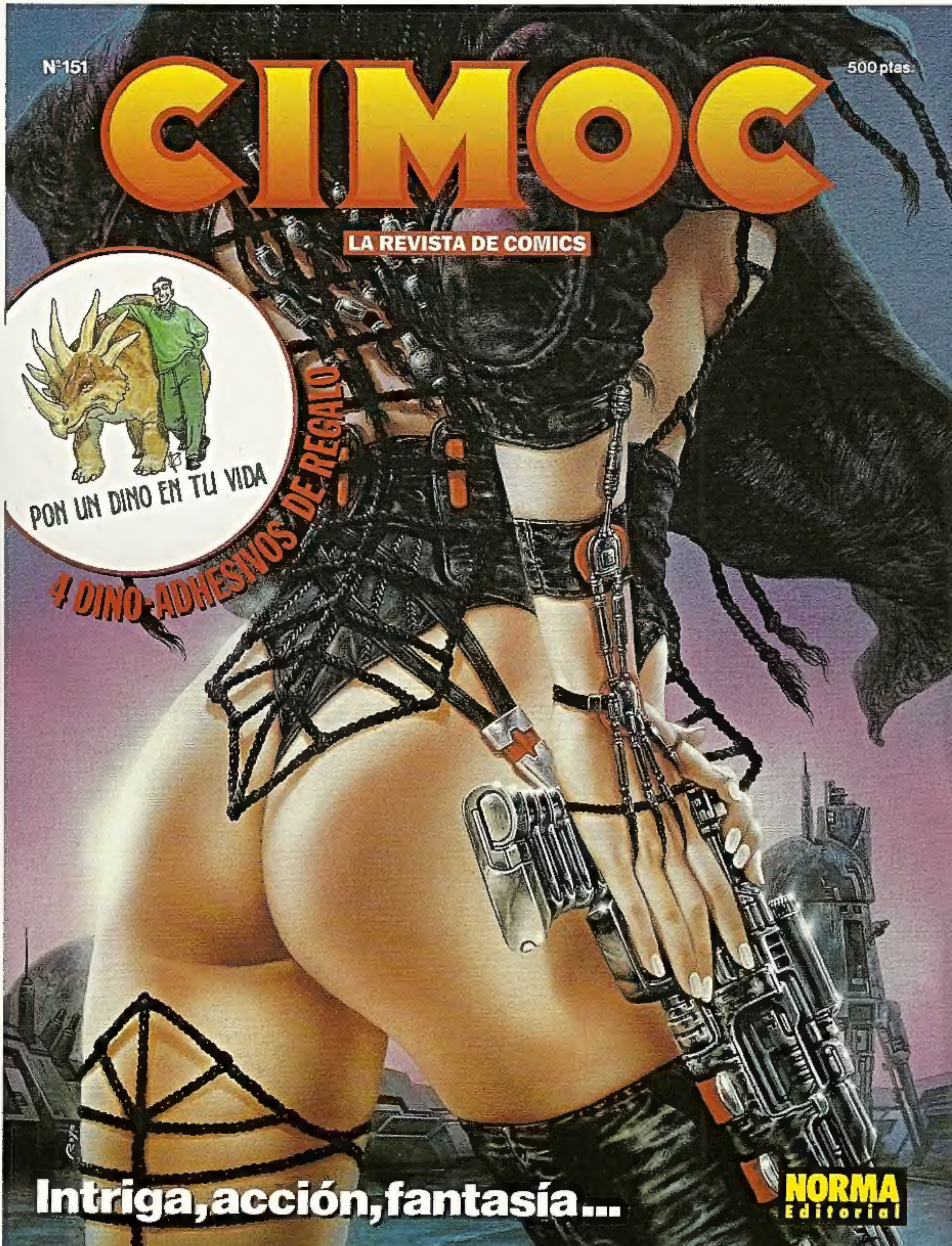
krazy comics

EXTRA HISTORIETA Y ESCRITURA

ÚLTIMO NÚMERO

LA REVISTA CON IMAGINACIÓN

El mejor cómic de hoy por autores de primera fila



krazy comics

Krazy Comics nº Extra (Último número).Oct / Nov / Dic 1993.
Es una publicación de Kamandi Ediciones,Ap. Correos nº 97.018 de Barcelona - 08080.
Portada : Calvin & Hobbes, por Bill Watterson.
Dirección : Tino Reguera.
Coordinación : Jaime Vane / Tino Reguera.
Director Artístico : Juan Carlos Gómez.
Colaboran en este último número: Antonio Altarriba, Jean Baetens, Trajano Bermúdez, Ferran Fontich, Pepe Gálvez, Javier Olvares, Alvaro Pérez, Carlos Portela, Francisco Soler, Josep Rom, Jaime Vane y Alma Sánchez-Santos.
Impresión : Aleu, S. A.,c/Zamora, 45,Barcelona.
Fotocomposición : Pacmer S.A.
Todas las imágenes reproducidas ostentan © de sus autores y editores.
Agradecemos la colaboración de todos ellos.

Como decíamos ayer...

Evidentemente, a estas alturas no vamos a molestarnos en explicarles la causa del cese de aparición de esta su revista.Dejémoslo en que alguna conjunción cósmica similar a la desencadenante de su arranque consiguió sumergirnos en un profundo letargo del que no hemos despertado hasta más de dos años después.

Aunque en realidad, la versión que nos gusta dar es que, poco a poco, la revista se fué haciendo demasiado grande,hasta el punto de no poder sujetarla con ambas manos.

Pues bien, aquí estamos con ustedes por última vez, con un número de complicada elaboración y dificultosa lectura.Lo de dificultosa viene por el calibre de alguno de los textos interiores, no demasiado habituales para lo que ha sido la línea de la revista, aunque como bien se pudieron dar cuenta en su momento, poquito a poquito, nos íbamos haciendo mayores.

Desde mucho tiempo atrás teníamos la espina clavada de intentar conectar dos de los medios que más admiramos. A partir de hoy, y aunque sea a pequeña escala, podemos orgullecernos de haber aportado nuestro grano de arena al tema.

Además, para compensar la total sequía informativa a la que les hemos sometido todo este tiempo, les adelantamos de una sola vez todas las novedades que se están cocinando para despedir este año de paupérrima actividad editorial

Pues eso,que ustedes lo lean bien.Esto no es, sin embargo, un adiós, tan solo un hasta luego. Nos vemos en otras aventuras editoriales.

Tino Reguera

¡Última hora!: Con este número ya en imprenta, acabamos de enterarnos del cierre de la práctica totalidad de las colecciones Marvel U.K. Únicos artistas españoles sobrevivientes, Pacheco, Larroca y Ferry.

NOTICIAS

EUROPA

ESPAÑA

Nuestra primera noticia en esta última reencarnación sólo podía tratar el tema que más se ha comentado en los últimos meses dentro del mundillo, el fichaje de autores españoles para editoriales extranjeras.Vamos allá.

Antonio Navarro, Pasqual Ferry, Carlos Pacheco, Mike Ratera, Salvador Larroca, Rafa Fontériz, Paco Díaz, Oscar Jiménez, Pedro Espinosa , Enrique J. Corominas y **Jesús Redondo** entre otros están ya integrados en títulos supuestamente regulares de la filial inglesa de la Marvel. Decimos « supuestamente» porque , tras la excusa inicial de los famosos invitados Marvel en cada nueva colección, muchas de las series no dan demasiado de sí, y ya ha habido las primeras bajas, como *Dark Angel* y *Motor Mouth*, ambos considerados títulos punteros dentro de la casa.

Mientras tanto, y a la chita callando, **Maroto** trabaja regularmente para la Marvel americana o la Topps, editores del *Dracula* de Mignola, o **Garcés** se codea con la crema y nata de los autores americanos realizando adaptaciones de los relatos de Bradbury.

El mismo **Garcés** que está trabajando bajo los férreos esquemas de creación japonesa , junto a otros autores también conocidos por nosotros, como **Ana Juan, Ramon Rosanas, Aleix Barba** o **Abel Ippolito**.Desde aquí deseamos suerte a todos ellos.

Nueva época y nueva numeración para *Voz en Off*, prozine cordobés que aparece ahora subvencionado por el ayuntamiento de la ciudad.Artículos sobre **Mazzucchelli, Franquin, Schulteiss**, reseñas e historietas , además de una entrevista a **Moebius**, enmarcados en una maqueta a ratos confusa.Para pedidos, dirigíos al Ap. de correos 5073,C.P.:14080 de Córdoba.

Otros que vienen con renovados ánimos son los del *Urich*, que prometen pasarse a la aparición mensual, ampliando páginas y contenidos.Los primeros números tocan los temas de La Crítica y **Alan Davis**, con un espíritu que parece heredado de cierta desaparecida revista. Suerte.

Esta es la viñeta misteriosa.

Aquí, el buen hacer de Mauro.

Prado tiene ya un nuevo álbum. Y no nos referimos al *Trazo de Tiza* que anunciamos a continuación , en la lista de novedades.La Diputación de La Coruña le ha editado en un bonito libro en tapa dura algunas de las historias que ha realizado para diversas partes, como los libros de Ikusager o algún Cimoc Especial.El resultado es una curiosa mezcla de estilos con el buen hacer del gallego de oro.

Y otro que tiene libro en la calle, aunque esta vez sea el primero, es el colosal **Mauro**.La recopilación de historietas de *Herminio Bolaextra* que se han marcado los del *TMEO* vale sin duda mucho más de las 500 pelas que cuesta.Carcajadas aseguradas para un buen rato a cargo de uno de los creadores mas interesantes de los que aún trabajan en este país.Pedidos a la propia revista.

¡Ultima Hora! Ahora resulta que el bueno de **Mauro** acaba de ver publicado su segundo monografico en un corto espacio de tiempo.Se titula *El Asesino anda «Suelto» (chistecillos para leer en el W.C.)*, y ha sido editado en la colección Pregonero junto a otro título del **Calvo**,*Supermaño*,*The Komik*.Ambos a 200 pelillas de nada.Ya en sus puntos de «compra habistual».

El Saló del Comic de Barcelona tiene ya fecha y emplazamiento.Será en la Estación de Francia , del 5 al 8 de Mayo, y sus nuevos responsables, **Toni Guiral** y Marta Sierra, los encargados de llevarlo a buen fin.

Como cierre, y a modo de broma, os desafiamos a que descubrais quién es el autor de la ilustración adjunta, perteneciente a una página de muestra para la susodicha filial inglesa de Marvel.La recompensa será un fabuloso no-premio que os entregaremos en cualquier otra reencarnación.Buena caza.

FRANCIA

Celebrando el 30 aniversario del nacimiento del ya mítico personaje, Alpen ha editado el segundo título de Marshall Blueberry, *Mission Sherman*, y la continuación de sus aventuras juveniles , cuyos definitivos responsables son **Corteggiani** y **Wilson**.Felicidades.

En Dupuis, aunque en su rama adulta, ha aparecido el segundo tomo de *Le Bar du Vieux Français*, uno de los libros que más repercusión a

nivel de crítica tuvo el pasado año. Los autores, **Stassen** y **Laplerre**, realizan un muy buen trabajo.En la colección Air Libre.

⚒ El último *A Suivre* viene cargado de sorpresas.A pesar de la crisis de las revistas, la cabecera más seria de cuantas se editan en el continente contiene casi siempre un sumario envidiable.En este caso, el cada vez más comprometido **Ferrandez** continúa su pentalogía histórica en *Le Centenaire*, **Pratt** y sus Escorpiones, **Moebius** y sus Edenas (*Stel* es su título), y el agradable reencuentro con un viejo conocido, Dieter Lumpen, en la magnífica nueva aventura que han producido entre Francia e Italia, lejos ya del padrinazgo de Norma. Próxima edición por estos lares a cargo de los CoCos.

Novedades en Casterman.**Boucq** y su *Un Point c'est Tout*, **Warnaut/ Raives** y su *Intermezzo* , responsables como siempre, y el primer libro de **O' Groj**, un jovencito de aplastante confundencia gráfica que en este país se moriría de asco pretendiendo hacer tebeos.Todos recomendables.

En cuanto a los amigos de Glénat, tras el titánico esfuerzo que ha supuesto el absorver otras editoriales menores (véase Vent D´Ouest y Zenda), consiguen despertar nuestro interés con cositas como el *Simon*, una serie de corte histórico que **Trillo** y **Risso** realizaran para el mercado argentino, en espléndido B/N. Además, tras los tres años y medio pertinentes, aparece el tercer tomo de *Sambre*, localizado en la Revolución Francesa, al mismo tiempo que el último **Yann**, el tercer tomo de *Nuit Blanche*, magistral relato dibujado por un ya poderoso **Neuray**.Más información al respecto, en este mismo número.

♦ La última recomendación gala por esta vez es el segundo y último tomo de *Les Desarmés*, serie de corte negro profundo que bordan **Mezzo** y **Pirus**, dos jóvenes valores que, tras algunos trabajos pequeños para editoriales modestas,abordan aquí su primera obra larga.La estética de **Charles Burns** entrecruzada con mórbidos ambientes tipo **Thompson** o **Gliford** son sus principales señas de identidad. Edita Zenda

⌖ Dos noticias más de última hora y corte editorial.La gran esperanza de la edición francesa, Humanoïdes Associés, esta pasando una grave crisis, cuya mas inmediata consecuencia es el reajuste de plantilla,

El añorado Ken Parker de Berardi y Milazzo.

que ha ocasionado que su redactor literario, **Guy Vidal**, vuelva por sus fueros a Dargaud.

★ Y la segunda muestra de su flaqueza es que se han dejado arrancar a una de sus actuales series estrellas. Así es, a partir de el próximo año, todas las series de **Blueberry** vuelven al catálogo de esta editorial. Imaginamos, sin embargo, que esta decisión habrá tenido un respaldo judicial, pues ambas empresas estaban en litigio por la posesión del personaje.

ITALIA

⬅ Nada especialmente reseñable por estas hermosas tierras, salvo la cada vez más preocupante invasión de material japonés en todas partes, en detrimento además del mercado autóctono.Así, hasta cabeceras clásicas como el *Corto Maltes* han cerrado sus puertas frente a la avalancha nipona, sufriendo en pocos meses un descenso de ventas brutal.

Uno de los "animalitos" de Morrison.

Tan solo pequeñas iniciativas aisladas, como el cambio de fórmula y maqueta para el prozine *Schizzo*, con un número sobre **Berardi** y **Milazzo**, consiguen levantar nuestros ánimos.Pedidos a Centro Fumetto Andrea Pazienza, Via Speciano,2 - 26100 Cremona.

✢ Otra idea curiosa ha sido la de Comic Art, editando pequeñas monografías sobre autores ya clásicos, como **Micheluzzi, Buzzelli** o **De Luca**, bien ilustradas y de escasa distribución.

Al que parece que siguen yéndole bien las cosas es al amigo Bonelli, quien , viendo que ningún editor franchute se interesaba por unos productos tan comerciales como los suyos , ha decidido asociarse a Glénat para editarlos allí, en un formato parecido al original italiano.

REINO UNIDO

↗ O lo que es lo mismo, otro mercado moribundo de interés.Frente a la multiplicación de títulos «pijameros»,incluidos los de la filial inglesa mencionada al principio, constatar la práctica desaparición de todas las editoriales que hace un par de años animaban el cotarro, para sana envidia nuestra.Atomeka, tras un intento de reactivación, ha vuelto a cerrar, y la gran esperanza que era Tundra ha sido vendida por **Eastman** a Kitchen Sink , tras una caótica política editorial.

⛊ Los únicos que no han cerrado, aunque parece que ya habían comprado las maletas, son los de *2000 A.D.*, a quienes se les ha ocurrido contratar a **Morrison** para que reorganice su caótico ¿universo?.El amigo Grant se ha sacado de la manga a una galería de nuevos héroes de corte totalmente fascista que ha hecho las delicias del joven público inglés, relanzando la moribunda editorial, además de proporcionarle a dicho escritor diversos espacios en prensa, donde suelta «lindezas» del estilo « somos los salvadores del imperio británico, y ganamos más dinero que el Primer Ministro»,»solo me interesa escribir para gente intelectualmente despierta» o «He ganado 500.000 libras por tres días de trabajo (Hablando del A.Asylum)».Además asegura estar trabajando ya escribiendo guiones para Hollywood. Vivir para ver.

NOTICIAS

U . S . A .

Antes de comenzar con las noticias propiamente dichas, y a falta de otro foro más apropiado, estaría bien recuperar algunos de los pocos e interesantes títulos que este ingente mercado ha producido a lo largo del año, lejos de los más conocidos cauces comerciales.Son los siguientes:

® *Like aVelvet Glove cast in Iron* : Recopilación en un solo tomo de la historia por capítulos publicada en el *Eightball*, del que ya hemos hablado en estas páginas. Edita Fantagraphics.Guión y dibujo de **Dan Clowes**.

® *The Official Lloyd LLewellyn Colection* : Un tomo de historias cortas que el mismo autor realizaba para el mencionado *Eightball*, recientemente reeditado.

® *Sin City* : La edición en tomo de esta historia demuestra que **Miller** sigue siendo mucho Miller.Dark Horse edita ahora una continuación, al mismo tiempo que aparece la edición hispana del libro (ver las Novedades).

® *From Hell Tomo II* : O **Alan Moore** en uno de sus mejores y más desapercibidos trabajo, junto al bueno de **Eddie Campbel**.A la búsqueda de Jack el Destripador paseando por las más conocidas zonas de la Inglaterra Victoriana.Edita Tundra/Mad Love.

® *Gregory III* : U otro de los trabajos de los últimos años más injustamente olvidado.La sorprendente labor de **Marc Hempell** no debe pasar desapercibida para quien tenga un mínimo de gusto.Edita Piranha Press.

® *Cages 7 y 8*: O **Dave McKean** demostrando lo que sólo dejaba intuir.Que es un gran historietista plenamente consciente de su trabajo.Y que le encantan los gatos.Edita Tundra.

® *The Playboy* : Otra de las citas imprescindibles de este año. Segundo tomo, tras el incomparable *Ed, The Happy Clow*, en el que **Chester Brown** nos cuenta sus propias obsesiones sexuales.Delicioso (más información en este número).Edita Draw & Quaterly.

® *Understanding Comics*: El buenazo de **Scott McCloud** se propone contarnos en un libro todo lo que sabe de hacer historietas,y acaba demostrándo que lo sabe todo.Un

Un dibujito del amigo Clowes.

libro inprescindible para cualquier amante del medio.Edita Tundra.

® *Madman*: Tras una primera Limited que pasó mas o menos desapercibida para casi todos, los de Tundra (¿quién sino?) se han atrevido a darle otra oportunidad, esta vez en color.Disparatada y divertida como pocas .Escribe y dibuja **Michael Allred**.

® *Hate* : La pluma más corrosiva de la actual historieta USA, **Peter Bagge**, ha visto por fin editado su primer libro, recogiendo los primeros números de la colección.Edita Fantagraphics.

® *Sandman Mistery Theatre* : O la primera de las sorpresas de Vertigo para este Año, con un **Matt Wagner** como siempre inspirado, y trabajando regularmente para dos de las «grandes».La recuperación de este añejo héroe no podía ser más inspirada. Edita DC.

® *The Extremist*: Recien aparecido el primer número, no podemos adelantar lo que dará de sí, aunque la

La Ruta de Plasmer, por Ferry.

combinación **Milligan-McKeever** promete la ecuación más extrema que los usacas puedan inventarse. Tambien en Vertigo, o sea, DC.

Vamos ahora con las novedades más retevantes para el mes de Noviembre en los USA esos.

® Para empezar con algo divertido, recomendaremos los dos títulos que **Matt** «Simpson» **Groening** ha creado para Bongo Comics : *Simpson Comics* y *Itchy & Scratchy*, famosos personajes televisivos de la propia serie.

® *A Dame to Kill For* es el título de la nueva limited que **Miller** realiza para Dark Horse, retomando los personajes de *Sin City*.Como antes, en glorioso B/N.Pronto también en castellano (suponemos).

® Equipo de lujo para la nueva incursión en el universo «Aliens».4.95$ tendrás que pagar para ver (y supuestamente, leer) el trabajo de **Gibbons, Mignola** y **Nowlan**, retomando los ya sobados bichos bajo una optica religiosa.Los dibujos, seguro que son bonitos.

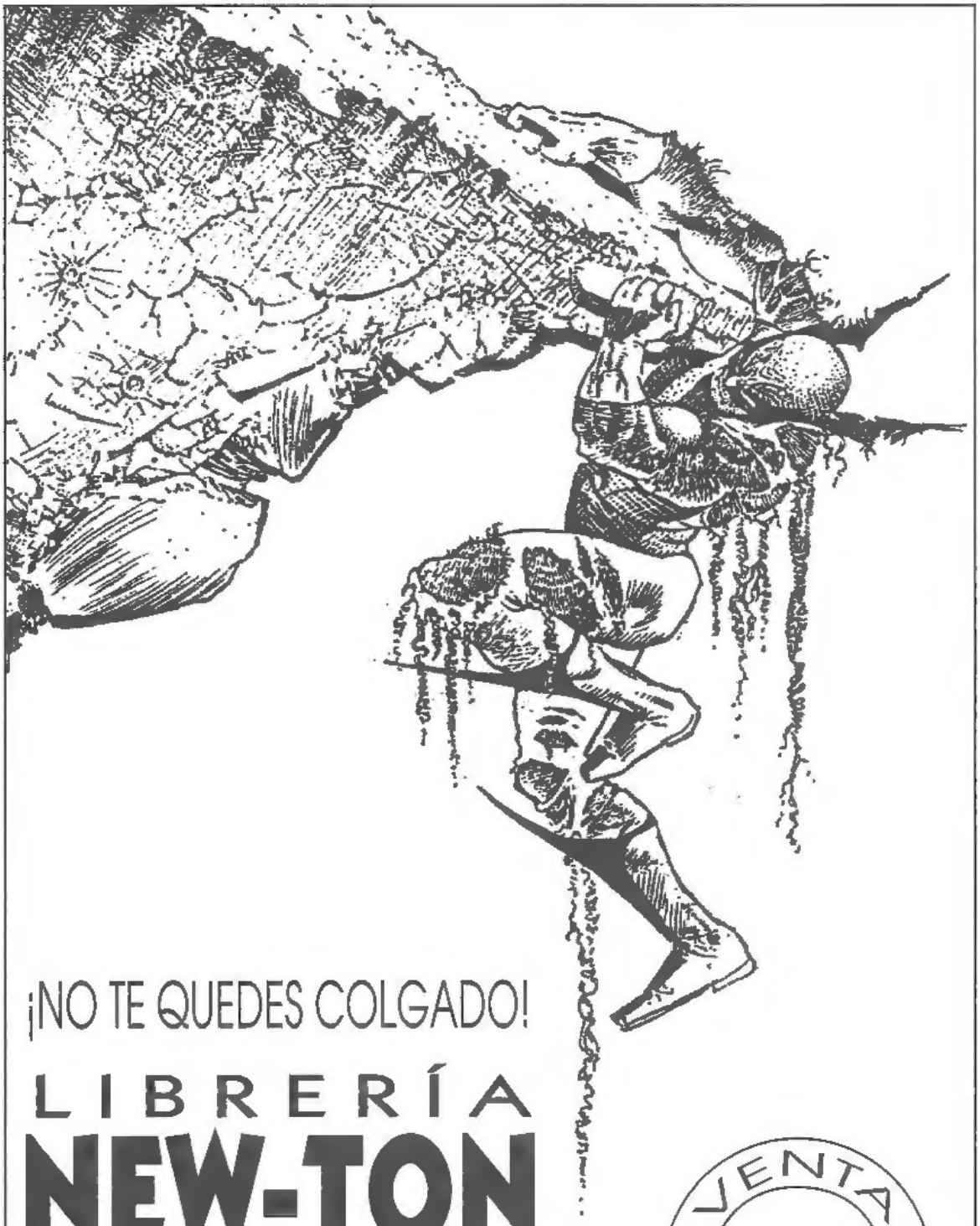
® Interesante propuesta la del segundo Annual de la *Doom Patrol*, juntando a la más que cumplidora **Rachel Pollack** con un dibujante apropiado para la serie, el amigo**Mark Wheatley**,mitad del *Breathtaker*.La combinación, con la innegable capacidad creadora del segundo, puede ser demoledora.

® Otra cita inexcusable, aunque ya he hablado de ello, es el número doce del *Eightball*, que aparece, como siempre, con la irregular puntualidad que su autor quiere darle.Además, este mes, Fantagraphics ha decidido agrupar todos sus títulos bajo el slogan «A Different Beat «(Un Ritmo Diferente), regalando posters y camisetas a sus lectores mas fieles.

® En absoluta primicia, aquí teneis una de las atractivas portadas que **Pasqual Ferry** se está marcando en su colección *Plasmer*,perteneciente a la Marvel UK.

® Y para acabar, recomendar la lectura de la entrevista que los de *The Comics Journal* dedican a **Michael Allred**, creador de *Madman*, del que hemos hablado antes.Será en el 164 de la misma.

Tino Reguera



¡NO TE QUEDES COLGADO!

LIBRERÍA
NEW-TON

COMIC-BOOK NACIONAL E IMPORTACIÓN

SERVICIO DE RESERVA
ADVANCE COMICS
A TODA ESPAÑA

VENTA POR CORREO

Riera Alta, 8, 08001 Barcelona. Tel. (93) 329 34 66 Fax 443 11 63

NOVEDADES

OCT / NOV / DIC

Nota: El presente listado no tiene una vocación exhaustiva, al estar efectuado con demasiada antelación. Se refieren exclusivamente nuevos títulos.

EDICIONES B

OCTUBRE

✎ **Perramus / La Isla del Guaro**
Continuación de las aventuras del personaje, cuyas primeras andanzas publicó Lumen hace unos años, a cargo del mismo equipo, Breccia y Sasturain.Col. Co & Co.Tapa dura. Muy recomendable.

✎ **Informe Sobre Ciegos**
Nuevo título de Breccia padre, esta vez en colaboración con el novelista Ernesto Sábato. Col. Co & Co.Tapa dura. Muy recomendable.

* **Dylan Dog nº 1**
Comienza la nueva edición hispana de uno de los máximos éxitos de la factoría Bonelli.Este personaje había tenido una edición anterior, a cargo de Ed. Zinco.Alfonso Font realiza las portadas de la serie. Col. mensual.

* **Co & Co nº 8**
Con el inicio de una nueva serie de Zentner, dibujada por Corominas.

NOVIEMBRE

* **Misslé Vandisandi**
Unico título de Hermann realizado, hasta el momento, para la rama adulta de Dupuis, en su colección Air Libre.Col. Co & Co.Tapa dura. Recomendable.

* **Wild Palms**
La historieta que dió origen a la serie de televisión que Oliver Stone ha producido , aparece ahora recopilada en libro,coincidiendo con su pase por A3 TV.Escrita por Bruce Wagner y dibujada por Julian Allen.Col. Co & Co.Tapa dura. Recomendable.

DICIEMBRE

* **El Camino de Selma**
Curioso experimemto narrativo, a cargo de Berthet y Tome, en el que se pretende aunar la estética francobelga con la narrativa americana.Fué finalista a los premios de Angouleme hace una par de años.Col. Co & Co. Tapa dura. Recomendable.

CAMALEON ED.

OCTUBRE

* **Mondo Lirondo**
Nueva serie bimestral de personajes fijos , en la línea «funny animals desmadrados», protagonizada, entre otros, por un topo sicópata o un canario yuppie.Escriben y dibujan Albert Monteys, Alex Fito, Ismael Ferrer y Jose Miguel Alvarez.Formato estandar. Recomendable.

✎ **Impresiones de la Isla**
Carlos Portela y Fernando Iglesias son los responsables de esta serie de periodicidad trimestral y corte humorístico,que rinde un hermoso homenaje a los clásicos de la edad de oro de la prensa americana.Formato de lujo.Muy recomendable.

* **Mr. Brain**
Continuan las trepidantes aventuras de Rosenda, Disperso y Hello, Joe !, a cargo de los chicos de De Craneo Troupe. Formato estandar. Recomendable.

OTROS

Sin fecha de aparición prevista, se está preparando:

* **Eclipse**
Serie limitada de 5 números en formato estandar, de corte fantacientífico, realizada por Martín Pardo y David Moracho.

LA CUPULA

OCTUBRE

* **Viciousland**
Col. X. Temática erótico-futurista en este álbum realizado por Mónica y Bea.Rústica.

NOVIEMBRE

* **Nagarya**
Col. X. Album erótico, por Peter. Rústica.

* **Pankdinista**
Col. Todo Max. Reedición de la tercera aventura de Peter Pank, a cargo de Max y Gabi.Rústica,

OTROS

En preparación, un volumen de las historias de Palomar, realizadas por Beto Hernández.

FORUM

OCTUBRE

* **Espíritus de Venganza**
Maxiserie de 12 números en formato estandar,por autores diversos. Mensual.

* **El Retorno de los Defensores**
One-Shot en formato de libro, con autoría de, entre otros, Peter David, Ron Mart o Roy Thomas.

* **Tierra de Dinosaurios**
Miniserie de 4 números en formato Prestige, a cargo de Andy Laning, Steve White y Phil Gascoine.

* **Fly (Dragonquest)**
Manga que originó la serie de televisión , realizado por Koji Inada y Riku Sanjo. Formato estandar, quincenal.

NOVIEMBRE

* **Morbius**
El famoso vampiro que inmortalizara Gil Kane en los años 70, cuenta ahora con título propio.Maxiserie de 12 números, formato estandar,autores diversos.

* **Death's Head II / Motor Mouth**
Nueva colección, en formato estandar de 48 páginas,con dos de los más conocidos títulos de la rama inglesa de Marvel.Autores Diversos. Mensual.

*** Dark Angel / War Heads**
Segunda colección de doble titulación con material proveniente de la Marvel UK.Autores Diversos.Mensual.
*** Asalto a la ciudad de la Armadura**
Saga que engloba los Especiales Invierno de las colecciones *Death's Head, New Avengers* e *Iron Man*.Autores Diversos.
*** Punisher War Zone**
One-Shot del personaje con una aventura inédita.Autores diversos.
*** 3 x 3 Ojos**
Nuevo título manga de cadencia mensual, a cargo de Yuzo Takada. Formato estandar.
*** Appleseed**
Segundo título de Masamune Shirow editado por Planeta.Formato Prestige.Recomendable.

DICIEMBRE

*** Spider-Man: The Hero Killers**
One -Shot en formato libro, englobando las distintas colecciones del lanzaredes.Diversos autores.
*** Especial 30 Años de X.Men**
Número especial, con contenidos por determinar.Diversos autores.
*** Spider-Man nº 300**
Número especial de la revista, con contenidos por determinar.Varios autores.
*** Rumic World**
Nuevo título de Rumiko Takahashi, la autora de *Ranma 1/2*.Es una serie limitada de 2 números, en formato estandar.

OTROS

Aparte de los títulos mencionados, podemos mencionaros algunos de los que irán apareciendo estos meses, pero que a la hora de cierre no tenían fecha de salida asignada.Son los siguientes:
*** Silent Möblus** (Kia Asamiya)
*** Alita II** (Yukito Kishiro)
*** Macross II** (Tsuguo Okazaki)
*** Lamu** (Rumiko Takahashi)
*** Horobi** (Yoshihisa Tagami)

GLENAT

OCTUBRE

*** Sé que vendrás...**
Col. Sambre Tomo II. Continúa la dramática historia de la relación entre Julie y Bernard, en la línea de los grandes clásicos literarios franceses, a cargo del virtuoso Yslaire.Formato de lujo.Recomendable.
*** La Sangre de la Luna**
Col. El Viento de los Dioses Tomo I.Fresco del japón mediaval y sus luchas feudales, con buenos toques de erotismo, a cargo de Cothias y Adamov.Formato álbum en tapa dura.

NOVIEMBRE

*** Mordillo Golf**
Tomo monográfico de los realizados por este autor argentino, dedicado esta vez a dicho deporte.Tapa dura.
*** La Garra de Bronce**
Col. Muñeca de Marfil Tomo II. Continúan las aventuras durante la dinastía T'ang, en la china medieval.Por Franz. Tapa dura.
*** Hemingway : Muerte de un leopardo**
Hemingway es rondado por su pasado, durante sus últimas cacerías delante de las eternas nieves del Kilimanjaro.Por Dufaux y Matés. Formato de lujo.
*** Gente Peligrosa**
Colección Vázquez Tomo I.Tomo recopilatorio de algunos trabajos en clave de humor blanco, aquí recopilados bajo título unitario.Formato Libro.

GRIJALBO/ DARGAUD

DICIEMBRE

✎ **El Dolar de las 3 Caras**
Col. Comanche. Uno de los más clásicos títulos de esta mítica serie del Oeste.Por Hermann y Greg. Tapa dura. Muy Recomendable.

*** Bajo el Cielo del Oeste**
Col. Lucky Luke. Una nueva aventura del vaquero que dispara más rápido que su sombra.Por Morris.

EL JUEVES

OCTUBRE

*** Mamen**
Col. Pendones del Humor.Por Mariel Soria y Manel Barceló.Rústica.

NOVIEMBRE

*** Kafre**
Col. Pendones del Humor.Primer álbum de Das Pastoras en esta colección, recopilando las historias sueltas, con guiones de Abulí e Ivá, realizadas para El jueves.Rústica.

JUNIOR

OCTUBRE

✎ **Tormenta sobre Coronado**
Col. Bernard Prince.Una nueva aventura de este clásico héroe francobelga, por Hermann y Greg. Tapa dura.Muy recomendable.
✎ **El Gigante Egoista**
Col. Oscar Wilde Tomo I. Comienza una serie de 5 libros, adaptando a la historieta algunos de los más famosos textos de este escritor inglés.Por Craig Russell.Tapa dura. Muy recomendable.
*** Maigret y su Muerto**
Col. Maigret.Nuevo título de la adaptación en historieta de las clásicas aventuras de este detective.Por Odille Reinaud y Phillipe Wumr.Tapa dura.

NOVIEMBRE

*** Glucosa para Noemi**
Col. Spirou y Fantasio. Por Tome y Janry.Tapa dura.
*** Misión Sherman**
Col. Marshall Blueberry . Continuación de la aventura que Giraud ha escrito para ser ilustrada por Vance, cuando se celebran 30 años de la creación del personaje.Tapa dura. Recomendable.
*** El Rayo Negro**
Col. Spirou y Fantasio. Album de temática comprometida dentro de la

NOVEDADES

colección, al tratar, bajo una ácida perspectiva , el tema del racismo y la xenofobia.Por Tome y Janry. Recomendable.

✎ **Viaje a Italia Tomo I**
Col. Trazo Libre. Primera parte de un díptico realizado por uno de los autores más interesantes y menos conocidos en nuestro país, Cosey.El recuerdo de la guerra nunca es una sensación placentera. Tapa dura. Muy recomendable.

NORMA

OCTUBRE

*** Sigurd**
Sexto tomo de las Torres de Bois Maury, a cargo, como siempre , de Hermann.Col. C.E.C. Rústica. Recomendable.

*** Opikanova**
Segundo tomo de la libré adaptación que Loisel hace del clásico de J.M. Barrie.Col.Pandora. Rústica. Recomendable.

*** Visiones de Arzach**
Libro de homenaje al personaje creado por Moebius .Diversas visiones del personaje a cargo de los más conocidos autores del medio:Otomo, Simonson, Sienkiewicz, Conrad, Aragonés, etc...Fuera de Colección. Tapa dura.

*** American**
Nueva miniserie de temática heróico-futurista, proveniente del catálogo de Dark Horse.Por Mark Verheiden y Chris Marrinan.Formato Estandar.

NOVIEMBRE

*** Juez Dredd /Megacity**
Tomo recopilatorio de historias cortas dibujado por Simon Bisley con guiones de Alan Grant, prepublicado en el Cimoc.Col. C.E.C. Rústica.

*** Aaricia**
Título de la serie Thorgal, realizado como siempre por Vance y Van Hamme.Col.Pandora. Rústica. Recomendable.

✎ **Sin City**
Col. B/N nº 22.Recopilación en libro de la serie por capítulos escrita y dibujada por un Miller en buena forma. Rústica. Muy recomendable.

*** Trazo de Tiza**
Edición en libro de la más ambiciosa historia realizada por Miguelanxo Prado hasta la fecha.Libro fuera de colección.Recomendable.

*** Aliens: Rogue**
Nueva miniserie del personaje, por Ian Edkinton y Will Simpson.Formato Estandar.

*** Sex Warriors**
Miniserie de 2 números proveniente del catálogo de Dark Horse.Por Pat Mills, Tony Skinner y Mike Mckone. Formato Estandar.

*** Dominion**
Coincidiendo con su salida en video, aparece la versión historietistica de los personajes de Masamune Shirow. Serie Limitada de 5 números.Formato Prestige.

DICIEMBRE

*** Cimoc Especial Amores Prohibidos**
Habitual número extra navideño, con distintas colaboraciones, aún por confirmar.

OTROS

Sin fecha confirmada, debe de aparecer:

✎ **Calvin & Hobbes**
Edición en libro de las páginas dominicales de esta genial serie.Fuera de Colección.Muy recomendable.

ZINCO

OCTUBRE

*** Batman Aventuras**
Serie regular del personaje , basada en la fabulosa serie de animación para televisión. Las aventuras son inéditas. Por Ty Templeton. Formato Estandar de 24 páginas. Recomendable.

*** Avance Rápido I**
Miniserie Prestige de 2 tomos, proveniente del catálogo de Piranha Press.Consta de tres historias, a cargo de Morrison-McKean, Steve Purcell y Loebs-Kieth.

*** Mercy (Piedad)**
Tomo Prestige , a cargo de Paul Johnson y De Matteis.One-Shot.

*** Knight Fall Tomo I**
One-Shot de 180 páginas en formato libro, recopilando los tebeos que nos cuentan como Batman cambia de imagen .Primero de tres tomos.Diversos Autores.

*** Xenozoic Tales Tomo I**
Primero de dos libros en formato álbum ,recopilando, en colores, diversos capítulos de la saga creada por Marc Schultz para la Kitchen Sink americana.Dinosaurios, cadillacs y pura aventura son sus principales ingredientes. Recomendable.

NOVIEMBRE

*** Avance Rápido II**
Segundo y último tomo de esta miniserie prestige, con historias de Kyle Baker, Helfer-Barr, Dean Motter y Brian Stelfreeze.

*** Dime, Oscuridad**
Novela Gráfica en formato de lujo, escrita por John Ray Nieber y dibujada por Kent Willians.

✎ **Batman/Grendel Tomo I**
Uno de los más conocidos personajes del comic independiente USA frente al dueño absoluto de dicho mercado, a cargo del creador del primero, el genial Matt Wagner. Miniserie Prestige en dos tomos.Muy recomendable.

*** Xenozoic Tales Tomo II**
Segundo libro de esta serie, editado aprovechando la «dinomania».Por Mark Schultz.Formato álbum.Recomendable.

DICIEMBRE

*** Sandman /A Game of you**
Primer tomo de una serie de tres, en formato Prestige,iniciando una nueva aventura del personaje desarrollado por Neil Gaiman.Muy recomendable.

*** Batman / El Nacimiento del Demonio**
Nueva Novela Gráfica del personaje, a cargo de Norm Breyfogle y Dennis O'Neil.Formato de Lujo.

✎ **Batman/Grendel Tomo II**
Segundo y último tomo de este duelo en la cumbre.Por Matt Wagner. Formato prestige.Muy recomendable.

Datos y comentarios: T. Reguera

SERVICIO DE RESERVA Y VENTA POR CORREO
96-351 91 88

¿Tienes dificultades en tu localidad para conseguir los cómics que te interesan?

En FUTURAMA te abrimos carpeta a tu nombre, reservando los ejemplares que nos digas para remitirtelos cuando nos indiques.

FUTURAMA
C/ GUILLEM DE CASTRO 44
46007 VALENCIA

EMM
EL MAQUINISTA MENSUAL

MES A MES TODA LA ACTUALIDAD DEL MUNDO DEL COMIC

A LA VENTA EN LIBRERIAS ESPECIALIZADAS

ALGUNAS REFLEXIONES

SOBRE LA HISTORIETA Y LA LITERATURA (O LA ESCRITURA)

1. Una negación radical de entrada

No es corriente comenzar una reflexión sobre un tema cualquiera, como es la relación entre cómic y Literatura, con la conclusión que debiera cerrar el proceso discursivo. Es más, desarma el objeto mismo que se (y se nos) propone hasta el extremo de situarnos en una posición desairada, aunque sugerente. Con todo, diremos que, en nuestra opinión, la historieta y el cómic son dos cosas totalmente diferentes. Y lo son tomadas en su aspecto puntual y en la forma que una y otra han cobrado hasta devenir en los objetos que podemos observar en sus manifestaciones más características a través de su diacronía productiva.

2. Sistemas de escritura

La Literatura y el cómic son, en un sentido muy amplio, *sistemas de escritura*. La primera, bien sabido es, USA un sistema gráfico de notación del lenguaje. El segundo, a expensas de una definición que se resiste a ser formalizada (como la de cinematógrafo, fotonovela, etc.; no hablamos de un medio particularmente reacio a definiciones), y que parece poner en cuestión cada nueva manifestación con sentido de progreso lingüístico (hablamos de un medio muy joven y muy dinámico), parece que se caracteriza, primordialmente, por la copresencia significativa de material pictográfico y literario-escrito, llegando lo pictográfico hasta los mismos ámbitos de lo escrito, que, como todos sabemos, puede adoptar diversas formalizaciones gráficas, más o menos estables, para reproducir los rasgos supra-

segmentales y las variantes facultativas del habla.

La citada copresencia de materiales, y dejamos conscientemente a un lado la yuxtaposición o integración de dichos componentes, y la intervención gráfica posible en el departamento literario-escrito ya marcan una frontera insalvable que hace inútil la asimilación de un medio mixto, el *cómic*, con la Literatura.

El *cómic* se plantea más bien, como una *escritura* que hunde sus raíces en el concepto de la escritura mitográfica, que ha sido definido así:

La mitografía es un sistema en el cual la notación gráfica no se refiere al lenguaje (verbal), sino que forma una relación simbólica independiente. Si dividimos los sistemas semióticos según la naturaleza del sentido requerido para la percepción de los signos –vista, oído, tacto (el gusto y el olfato no han producido sistemas semióticos elaborados)–y, por otro lado, si tenemos en cuenta el hecho de que los signos pueden tener un carácter puntual o durativo, la mitografía reúne sistemas de signos de carácter durativo que se dirigen a la vista o al oído (1).

La parte más importante de la mitografía es la pictografía dibujos figurativos utilizados con función comunicativa. De la cual afirma Todorov

A pesar de su extensión universal, la mitografía (y su vertiente pictográfica, añadimos nosotros) nunca tuvo un papel tan importante como el lenguaje. Los sistemas mitográficos sólo cubren sectores muy limitados de la experiencia, mientras que el lenguaje tiene un enfoque totalizador (2)

Y aquí sobreviene un dato esperanzador para el lenguaje de los *comics*, que, en la medida en que es *esclavo* del componente pictográfico, se sitúa en unas potencialidades expresivas muy lejanas a las *totalizadoras* de lo literario. Cobra, así, en parte, sentido, la esperpéntica, en apariencia, expresión de Albert Boadella en una reciente encuesta ofrecida por la revista *DH: La necessitat de veure imatges a la lectura és prova d'un cert analfabetisme literari (4)*

Se nos presenta, posiblemente, pues, la historieta, como un vehículo inservible, de raíz, para la parte más sutil y compleja de que es capaz de

atacar la escritura de carácter lingüístico. Parece evidente, de suyo, que nunca en *comics* se podrá elaborar filosofía de la ciencia, por ejemplo. Empero, parece que el factor más lastrado es el denotativo, mientras que las posibilidades connotativas, las propiamente *literanas*, mantienen una virtualidad explosiva que hacen del lenguaje de los *comics* un medio capaz de llegar a muy densas capacidades en los márgenes de la sugerencia y la poesía en sentido lato. Un arma, por las mismas razones, y válida para la transmisión de mensajes propagandísticos, coercitivos y manipuladores. Aspecto este que conforma, en gran medida, la *leyenda negra* que el medio soporta desde su génesis y de la que parece difícil liberarse al contemplar una gran parte de su historia.

Esta capacidad del lenguaje de los *comics* para la expresión connotada, para la expresión poética, propia y capaz de traducir (o adaptar) discursos ajenos al medio, nos sitúa en hipótesis muy atractivas que, imagino, encontraréis desarrolladas en otras partes de este *dossier*.

No menos sugerentes son las conexiones entre nuestro medio y el teatro, sobre las que, en castellano, hay un enjundioso artículo que firma Pierre Fresnault-Deruelle (5)

3. Un combate ambiguo

La discusión sobre si el *cómic* nace en Europa, antes, o en los Estados Unidos, bastante más tarde, se escapa a las intenciones de nuestras reflexiones. Sí es evidente que el medio pronto adopta una fuerte integración en la industria de la cultura de masas y que se orienta hacia la penetración en los sectores más pobres (cultural y económicamente) de la sociedad. Esta situación, que se da y no se puede discutir, se plantea en fuerte colisión con presiones que se ejercen, y muy perdurablemente en el caso Europeo, desde el ámbito de la cultura escrita que hace ostentación de su prestigio. Pronto, pues, la batalla se decanta hacia el componente icónico del medio, que se articula como el preponderante y que limitará las posibilidades expresivas de la parte

escrita de la mayoría de productos. Un porcentaje, en todo caso, tan grueso que será el que dará origen la imagen total del medio y que cohesionará casi todos los *modus operandi* con que trabajarán los artistas sumidos en esta industria durante décadas.

Esta lucha *contra lo literario*, esencial para la individualización del medio y, por tanto, progresiva, se radicaliza hasta agotar otras formalizaciones que parten de una estrategia más radicalmente inscrita en lo *literario* y que no encuentran asiento entre la producción industrial que monopoliza los usos de dicho lenguaje.

Definiciones nuevas, que se imponen a la luz de cientos de obras rupturistas que se han dado y se dan, hay que concretar hasta liberar al medio de estos estrechos patrones. Se imponen relecturas creativas de los maestros de la ¿historieta? europeos que preceden a los americanos y el fomento de *modos* nuevos de ver el medio que, dándose primero en Europa, no mucho más tarde se trasladan a los Estados Unidos

Hay que luchar por ampliar dos o tres corsés que constriñen a la historieta Primero, y esencial, el que representa la noción de *realismo representativo* iconográfico que proviene de los cánones renacentistas. Se apoya, sobre todo, en la incidencia del cinematógrafo y la imagen fotográfica sobre la sociedad. Segundo, y no menos importante, el que supone la narración literaria popular, que impone en general, una pobreza insoportable en los contenidos. Este combate gradual, que ya da sus primeros frutos, mas que ha de extenderse y ganar nuevas parcelas en las sensibilidades mayoritarias ha de recuperar, como decíamos, con sus contradicciones, ciértamente, a los pioneros europeos del XIX y buena parte del XX y revalorar las producciones norteamericanas de principios del siglo presente, asimilar obras que se producen en las fronteras del medio. O, mejor, y para que nos entendamos, facilitar que experiencias como las que supuso *Madriz*, antes, o *Medios Revueltos*, ahora, en España, no queden anuladas por el peso de un mercado y unos gustos habi-

itados exclusivamente parece para el disfrute de reiteraciones puestas al dia de discursos que dejaron de ser validos hace ya decenas y decenas de años si alguna vez lo fueron

Despues de todo el *comic* crece a partir de un lenguaje altamente inarticulado y que se limita a dar apariencia de tal Cada obra cada serie cada autor es en gran medida una especie de idioiecto productivo que solapa dicha debil articulacion Dar visos de universalidad e inmanencia a obras tan respetables y bien construidas linguisticamente como *The Spirit Steve Canyon* o *Tintin*, que decir de clones de estas no es mas que un ejercicio de ceguera y una falta de respeto para con unos autores que supusieron y suponen grandes hitos en la historia de un medio que aun como quien dice balbucea en su cuna

4. El comic es un texto

Si admitimos que la historieta maneja una amalgama de codigos unos bien cohesionados otros no tanto si reconocemos que la expresion de los autores se producen en tanto que registros idioiectales intransferibles si asimilamos la cualidad esencialmente inarticulada del signo comico en medio de este panorama surge una cuestion o un par de ellas mejor Primero ¿como qué hay que considerar una historieta X a la hora de plantearse su analisis? Y segundo ¿hay algun modo de *estabilizar* en la definicion lo escrito literario de forma que se pueda avanzar en el camino de una posible retorica comun de lo historietistico y lo literario?

Naturalmente hay que comenzar por la primera interrogante Umberto Eco, hablando de las *articulaciones icónicas* y tras elaborar una critica de la iconicidad de vigencia indiscutible escribe *La experiencia de la comunicacion visual parece hecha a proposito para recordarnos que si comunicamos mediante codigos FUERTES (la lengua verbal) y a veces fortisimos (el Morse) con mucha mayor frecuencia nos encontramos ante codigos muy DEBILES e imprecisos mutables y definidos groseramente en que las variantes admitidas prevalecen con mucho sobre los rasgos pertinentes* 5)

Tras recordarnos la arbitrariedad que domina toda representación conica la infinita variedad de los registros posibles continua con una propuesta que queremos extender a los ambitos de lenguajes mixtos iconico literarios en este caso como el del *comic*

Por consiguiente en el caso de las imagenes tenemos que ocuparnos de bloques macroscopicos, TEXTOS cuyos elementos articulatorios son indiscernibles (6)

¡Qué lejos estamos de la literatura!, donde al menos la faceta denotativa mantiene a rajatabla intransigencia de la fuerte codificacion de lo verbal Pero, volvamos a Eco que concluye asi su propuesta

En definitiva al llegar a este punto nos vemos obligados a considerar los llamados «signos icónicos» como (a) TEXTOS VISUALES que (b) no son ANALIZABLES ULTERIORMENTE ni en signos ni en figuras (7)

Se nos podra decir que la existencia de la palabra en los *comics* viene a relativizar o invalidar este discurso En resumen, que la «fortaleza» de su codificación vendría a reducir a inabarcable polisemia de la representación iconica Negamos, desde luego que este fenómeno llegue hasta el extremo de negar lo expuesto por Eco y que nosotros pretendemos hacer extensivo para los *comics* Si nos parece plausible que se pueda producir una suerte de «funcion de anclaje» en la linea barthesiana (8) Sobre el particular nos dice Juan Antonio Ramirez

Para este autor (Barthes) *toda imagen es polisémica implica subyacente a sus significantes, una cadena flotante de significados entre los cuales el lector puede elegir algunos e ignorar otros* La funcion de anclaje tiene como mision (ya lo hemos visto en el analisis del cartel) catalizar esa eleccion indicar cual es el significado que se quiere privilegiar (9)

Mas dicho esto conviene volver a la noción de *texto* O mejor a una noción renovada y unificada de texto donde la historieta como un filme o un cuadro o un informativo televisivo, etc pueda ser recogida y delimitada con vistas a un analisis o un proceso de lectura Resulta esclarecedora en esta linea, la definicion de Lorenzo Vilches

El concepto de texto representa una forma de modelo de la competencia que posee el destinatario para actualizar el texto Desde el punto de vista de la lectura de la imagen un texto puede describirse como una unidad sintactico semántico pragmatica que viene interpretada en el acto comunicativo mediante la competencia del destinatario Hablar de un tipo de texto modelo equivale segun las diversas teorias texturales– a

represen-
tarlo como un conjunto de niveles
estructurales que son concebidos como esta-
dios locales ideales de un proceso de generación y de
interpretación (10)

Y sigue Vilches con un desglose de los niveles productivos del texto visual que nosotros recogemos y especificamos para el caso que nos viene ocupando Tendríamos los siguientes niveles:

1) *Nivel de producción material de la imagen* Aquí se incluye a la materia de la expresión visual antes de que su sustanc a sea susceptible de inducir una forma concreta de lectura. Por ejemplo colores, líneas o formas no significantes

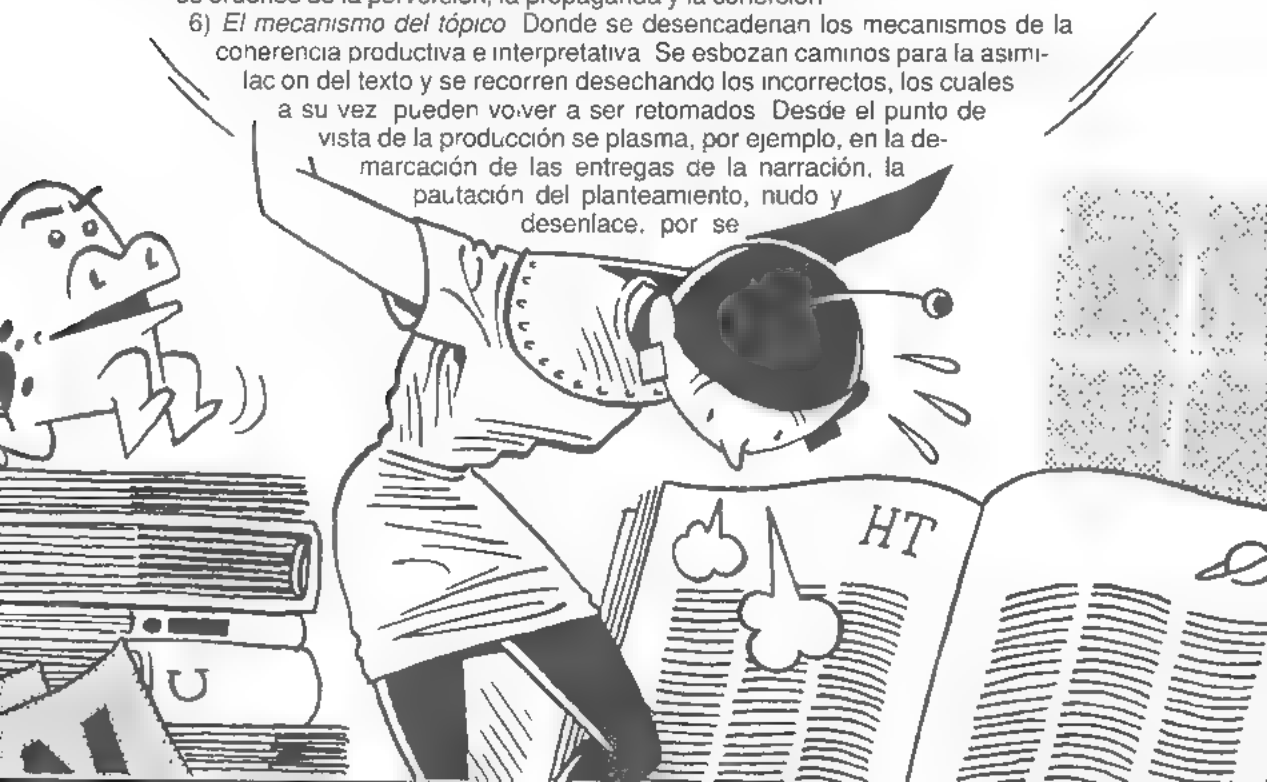
2) *Elementos diferenciales de la Expresión* Incorporamos las modificaciones estables de formas reconocibles aunque incompletas y anteriores a la coherencia que confiere la unidad textual Por ejemplo marcas gráf cas como el punto, la línea, el círculo; o sintácticas, como los globos y cartuchos, las delimitaciones de las viñetas, etc.

3) *Niveles sintagmáticos* Tratamos con operaciones complejas pero separables Podemos, por ejemplo, aislar la imagen del texto (y así, respondemos a la segunda cuestión que enunciábamos al principio de este cuarto apartado), trabajar con las diversas figuras, personajes o tipos que se engastan en las viñetas, las proporciones y perspectivas, os tipos de encuadres o iluminac ones, etc

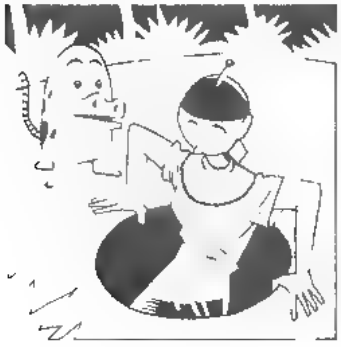
4) *Bloques sintagmaticos con función textual* Como serían las secuencias dramáticas en una narración historietistica, formas complejas de montaje y puesta en página, caracterizacion de los personajes, los tiempos de la narración, sus elipsis, etc.

5) *Niveles intertextuales* Que es el ámbito donde se desambiguan los mensajes de los textos que se proponen al lector, donde se reactualizan las transcripciones estilísticas y retóricas Por ejemplo incorporación de contextos historicos a universos desplazados en el tiempo (una obra de ciencia ficción en clave de *western*, mitología en el universo de los superhérores.), o estéticas ajenas al medio insertas en éste (la del cartel, a del teatro modas en el vestir, el *realismo* fotográfico,), reactualizac ón de figuras o mitos culturalmente reconocibles y establec dos (niños actuando como adultos animales como hombres, habitantes de la gran urbe como justicieros implacables, *cristos redentores* en futuros apocalipticos) Actúan, aqu , por cierto, gran parte de los mecan smos solapados de agresión ideológ ca del medio hacia el lector Estamos en os órdenes de la perversión, la propaganda y la coherción

6) *El mecanismo del tópico* Donde se desencadenan los mecanismos de la coherencia productiva e interpretativa Se esbozan caminos para la asimilac on del texto y se recorren desechando los incorrectos, los cuales a su vez pueden volver a ser retomados Desde el punto de vista de la producción se plasma, por ejemplo, en la demarcación de las entregas de la narración, la pautación del planteamiento, nudo y desenlace, por se

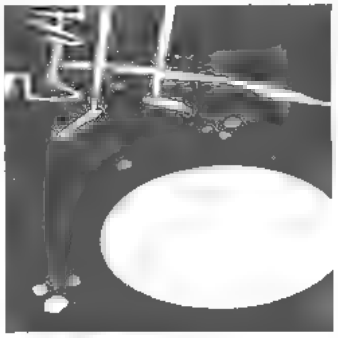


guir una terminología de fácil interpretación, las fases de una intriga o un misterio, inserción en un género o serie que actúan como macrotexto que acepta el productor en la medida en que sabe que conforma las pautas actualizadoras del lector. Se puede estudiar en este nivel, igualmente, la falta de estrategia de las producciones altamente industrializadas, cuyas tramas



8) *Tipología de géneros.* Donde integramos los aspectos específicos de la comunicación de masas. Por ejemplo estructura adoptada por la industria, sistemas de producción, economía, ideología, geografía, tecnología, caracterización sociológica del público y un largo etcétera.

■ **Francisco Soler**



corren al modo de culebrones, llevadas por una inercia que escapa de las manos de los responsables puntuales de un momento determinado.
7) *El género como mecanismo macrotextual.* O las grandes estructuras textuales y discursivas que se independizan de la superficie del texto concreto donde aparecen. Nociones como epicidad, comicidad, drama, lirismo

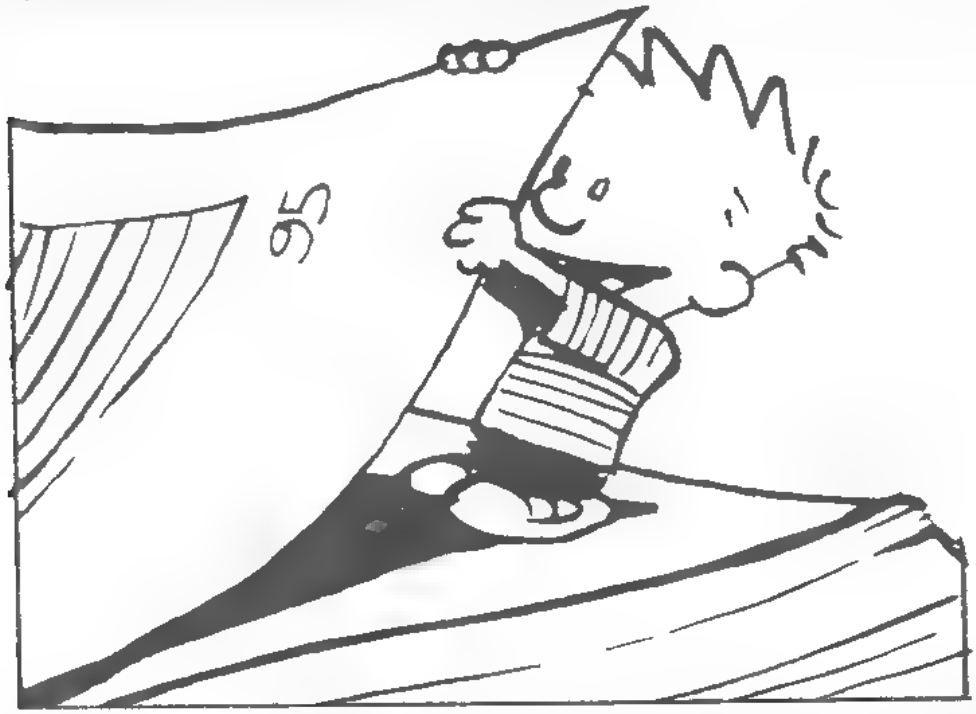
NOTAS

(1) Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, *Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1974, pág. 228
(2) Ibid., pág. 229
(3) Arnau Ballester, *Cultura versus historieta. Enquesta*, en DH, nº 1, Barcelona, 1990
(4) *El Espacio Interpersonal en los comics*, en Semiología de la representación, Gustavo Gili, Barcelona, 1978, págs. 137 y ss.
(5) Umberto Eco, *Tratado de Semiótica General*, Gustavo Gili, Barcelona 1977, págs. 355 y 356
(6) Ibid., pág. 356
(7) Ibid., pág. 358
(8) Roland Barthes, *Retórica de la imagen*, en *La Semiología*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972
(9) Juan Antonio Ramírez, *Medios de masas de Historia del Arte*, Cátedra, Madrid, 1977, pag. 210
(10) Lorenzo Vilches, *La lectura de la imagen*, Paidós, Barcelona, 1983, pág. 35

DE FORMATO EN FORMATO

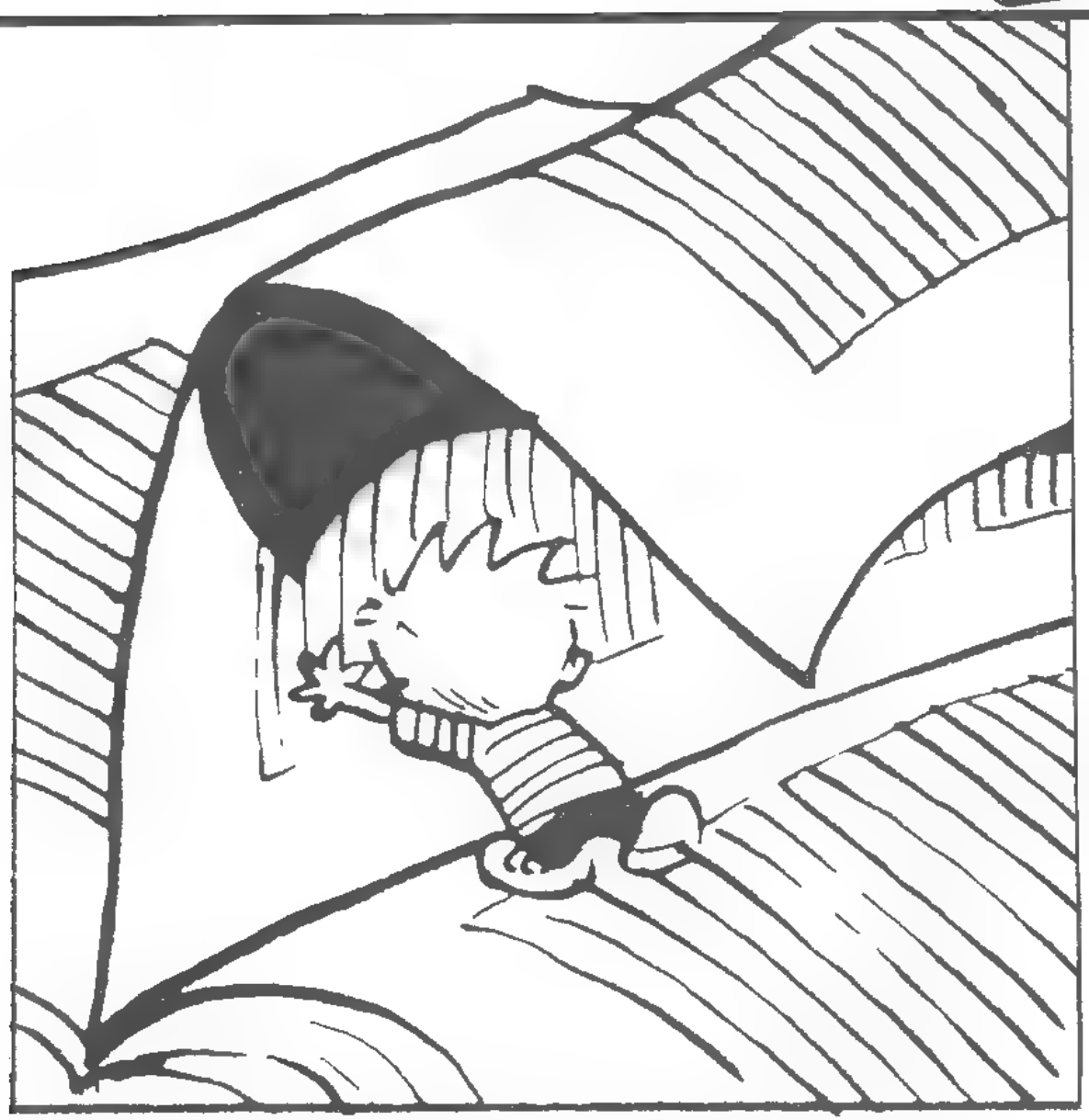
HASTA LA VICTORIA FINAL

La relación entre continente y contenido, es una vieja historia de aireados escarceos amorosos, sobre los que es mejor no insistir para evitar los tópicos y las trascendencias varias. Así que, situados bajo ese marco general, centraremos nuestra mirada en el caótico mundo de los formatos historietísticos: tiras, páginas dominicales, suplementos de diario, comic books, cuadernos apaisados, álbumes de todos los tamaños, libros gráficos... etc, un amplio muestrario, que evidencia más la dispersión que la riqueza de la variedad.



A caballo de la prensa escrita

Compañero de viaje o hermano menor de otros medios de expresión el comic busca en sus inicios acomodo en plataformas ajenas, especialmente en la prensa escrita aunque también lo ha hecho en los libros o incluso en algunas colecciones de novelas de bolsillo de la memorable Bruguera (Extra Bufalo y Extra Bisonte creo que era su título). En todo caso la situación de la historieta en los diarios y revistas sea en tiras o en páginas y suplementos, es de dependencia y su función es esencialmente la de apoyo, como complemento de una oferta cultural de carácter global dirigida hacia un público muy amplio y de opciones estéticas de tipo standard. El hecho de que, a pesar de estas limitaciones, algunos autores consiguieran obras maestras que han vencido el desafío de la provisionalidad y precariedad que limitaron su nacimiento no contradice la norma general de producto de fácil consumo con una temática centrada en la evasión sea esta humorística, aventurera, romántica e incluso costumbrista. El paso del tiempo, la evolución del comic y sobre todo la competencia de los medios audiovisuales han reducido el papel de las viñetas en la prensa yanqui donde solo se mantienen las de tipo humorístico y con menores niveles de popularidad que



antaño. Y es curiosamente en estos momentos, cuando al otro lado del Atlántico el soporte prensa se halla en franca decadencia, cuando en nuestro país, y en general en Europa, toma un protagonismo que tampoco tuvo en épocas anteriores. Pero en este caso se trata de la combinación de dos tendencias, por una parte la de la prensa escrita que busca adornarse con elementos gráficos que amplíen su no muy numeroso público, y por el otro lado, la de la necesidad de conseguir soportes para la republicación por parte de la industria del cómic, en un momento en que el formato y el concepto tebeo están en crisis de decadencia y desaparición. Por ello la vuelta de la historieta a las páginas de los diarios y de las revistas, presenta aquí y ahora unas características muy diferenciadas de las que se dieron en su aparición en la prensa de los U.S.A., ya que la relación de dependencia ha estado sustituida por una de mayor igualdad, o de menor desigualdad para ser más correctos, pese a todo ello se mantiene el condicionante de un público, que no es especialmente aficionado al cómic y que además es catalogado de antemano como infantil, ni tan siquiera juvenil, en la mayoría de los casos, aunque por fortuna las excepciones a esta regla empiezan a ser más abundantes. De todos modos este proceso es aún incipiente, y dada la peculiar estructura tanto de nuestra industria como de nuestra creación, aún es pronto para desechar futuras agradables sorpresas de carácter generalizado, aunque es de dudar que así sea, ya que este acercamiento entre los dos medios se produce desde una postura de gran ignorancia del mayor respecto del pequeño o menos desarrollado.

Entre el cordel y la electrónica

El camino de la evolución de la historieta, dentro de las páginas de la

prensa, tenía unos límites claros, marcados por la falta de autonomía, la dependencia del público y la necesidad de concebir las obras según el ritmo de aparición de los periódicos, circunstancia esta última que ha generado especiales habilidades y también frustraciones en el tratamiento de gag y del continuará pero que reduce las posibilidades creativas. Es normal, pues que se utilizaran otros formatos, más aun si tenemos en cuenta que la literatura popular, la del *cordel*, folletín, *pulp*, era un antecedente de claras ligazones temáticas. Así surgen de una común raíz, aunque dispersos en el tiempo y en la geografía, los *comic-books* y los tebeos apaisados o en forma de cuaderno, como una continuidad de la narrativa de masas, pero en la vertiente de la imagen. En cierto sentido fueron un preludio de la hegemonía de la televisión y el vídeo, que sería también el origen de su fin. Es cierto que los *comic-book* han conseguido conservar una parcela del imaginario popular pero también lo es que cada vez más se modifican sus líneas editoriales hacia un nuevo tipo de producto, e incluso un nuevo formato, pero de esto ya hablaremos más adelante.

Renovarse para morir

El tebeo o la revista de historietas es un formato muy europeo y que se corresponde con la existencia de un tipo de cultura más consolidada y jerarquizada que la de los U.S.A., que se resistió más al reconocimiento de valor comunicativo de la imagen y que segregó los avances historietísticos en el gueto generacional de lo infantil. Hacia finales de la década de los sesenta los cambios socioculturales que se desarrollaron a rededor de la movida de mayo del 68 se reflejaron también en la historieta especialmente en la revista *Pilote* que inicia el proceso de actualización y modernización de los tebeos que habría de conducir paradójicamente hacia lo que ahora parece como su inevitable desaparición. Claro está que, sin ese aggiornamento no sólo fenecerían igualmente, sino que lo harían sin llegar a crear la solución de un cambio que son los álbumes. Porque la evolución de las revistas hacia crisis ha venido marcada por una contradicción entre la evolución de medio y las restricciones que impone el formato.
Las historias del continuará ya no se adecúan al nuevo lector y a la nueva historieta y la heterogeneidad temática y de calidad de la mayoría de los tebeos que aun quedan, genera confusión y rechazo en el que los lee. Es el fin de la era de la historieta dentro de la prensa y el inicio de su emancipación dentro del campo de la edición.

Inicio o final, según se mire

Hace pocos años aun se discutía sobre la validez de la fórmula revista o sobre el futuro de los albumes, hoy día la polemica es nutil y se halla sentenciada desde el mismo momento en que en Francia empiezan a cerrar revistas y los editores, ni todos ni de la misma manera, optan por la definición de las obras en función el formato álbum y no de su paso por la prepublicación. Aquí a pesar de que el número de álbumes ofertados ha crecido progresivamente en los últimos años lo ha hecho en gran parte gracias a una masiva importación de obras del estado vecino, mientras que lo que se produce del país aun sigue estando en gran manera condicionado, por su paso por la correspondiente revista que cada vez más se parece a un catálogo de ventas al extranjero cuando no son una antología de viejas glorias o un escaparate de repetitivos apareamientos carnales. O sea que estamos aun en la base de la ola, cuando otros ya han abandonado su cresta, a este paso hasta los yanquis nos van a ganar, que los *boys* se estan poniendo al día con sus *prestige*, sus novelas gráficas y sus ediciones de lujo, eso sin tener en cuenta a la excepcional Raw que podría ser considerada la propuesta de revista futura, minoritaria, aperiódica, experimental y concebida en cada número como si fuera única y diferenciada siguiendo la lógica de la edición y no la de la prensa.
La consolidación de los álbumes no significa que se haya impuesto la standardización del formato, en realidad las formas son múltiples como respuesta a las presiones históricas culturales y comerciales, que actuan sobre la historieta para resaltar bien su aspecto pictórico bien su relación con la literatura o su condición de objeto-fetiche o de mercancía que adaptan a los vaivenes del mercado y de la industria. Las tapas duras o blandas, los diferentes tamaños las tiradas limitadas a relación con la novela y la ilustración, no son sino variables externas de la pugna por definir *un espacio propio y específico* para desarrollar el lenguaje de las viñetas para asegurar el futuro de la historieta como un medio diferente y con potencialidades aun por desarrollar. Nos haremos viejos leyendo tebeos, aunque sean otros tebeos.

■ **Pepe Gálvez.**

ANDREAS
Y LA NARRATIVIDAD: OBJETO Y SUJETO

Andreas, un alemán en el mundo de la B.D. francesa. Nacido en Dusseldorf en 1951, Andreas Martens se ha convertido en uno de los protagonistas de la historieta fantastica franco-belga. Durante 1991, la piel de toro ha visto como se publicaban tres de sus albumes: *El Cementerio de las Catedrales*, uno de los ultimos episodios de la serie Rork, (Norma), *Coutoo* (Zinco) y *Cromwell Stone* (Zinco), obra publicada años ha en la revista *Creepy*. La aparición en nuestro mercado de parte de su trabajo debe resultar desconcertante para el publico español. Sobre todo cuando se desconoce la importancia que da este autor a la narratividad, a la capacidad del medio para crear procedimientos narrativos que son a la vez objeto y sujeto de la obra.

El problema de la narración

Andreas es un historiet sta, un histor etista atípico que bebe con mas fuerza del comic-book JSA que de a historieta euro-pea, pero el objeto de este artículo no es la reseña de su obra –cuestión b.en abordada por Francisco Soler en *Krazy Comics* nº 15– s.no reflexionar sobre la importancia de la narrativ-idad en sus albumes

¿Y dónde empieza el problema de la narratividad en la histo rieta? ¿Existe una histor eta cuyo objeto es ella misma? ¿Cuyo sujeto es el mero placer de deslizarse por las páginas, de v-ñeta en viñeta, para disfrutar de la ncreíbie habilidad de algunos creadores al sacar part do de historias que no existen, al crear castillos de humo ante os que nos cae la baba?

Hacerse estas preguntas me parece la cosa más fascinante del mundo y a la vez me da un miedo atroz ¡Pero si éstas son algunas de las *grandes pregun tas* del medio! No creo que se puedan contestar en un articuli-o, y lo que es seguro es que no deseo meterme en la tradiciona- polémica sobre *figuración narrativa* la narrac ón utiliza a a f gurac ón para desarrollarse, e

El dinamismo narrativo de Andreas queda patente en este travelling circular con alteración del punto de vista, de ligero contrapicado a picado cenital (Cronwell Stone)

ANDREAS

'He sobrevivido a la jungla, ¡yo estoy blindado!"
Esperamos que aparezca algun granujilla...
¡Hay que pensarlo, ante de arriesgar..
Le gustaria ver su nombre

Uno clave narrativa

guion utiliza los dibujos y las viñetas para tomar forma– o *narracion figurativa* –las estructuras figurativas de la historieta la composicion, las viñetas, los dibujos, se imponen a la historia dando una forma muy especial a la narración, la forma de una historieta. Este tema ya ha sido muy bien tratado por la revista *Neuróptica* de Antonio Altarriba en su numero 4 y yo me limitaré a declarar que soy partidario del segundo concepto.

¿Por qué? Porque en un medio tan bastardo si se me permite la expresion, como la historieta cada obra es una gran macedonia en la que cada autor mezcla su propia fruta y el unico elemento comun en todas las macedonias es la particularidad figurativa del medio estructura narrativa basada en viñetas y empleo de la imagen como soporte, con forma de dibujo, collage, pintura o lo que sea. Por tanto esta macedonia prescinde de la literatura el cine la teleo la pintura para ser ella misma.

¿Entonces? ¿Que pinta Andreas en todo esto? Lo dicho. Es un buen ejemplo de autor que hace de la narratividad un estandarte, pero un estandarte basado en la figuración, en el poder narrativo de las imagenes.

La representatividad

El problema de las imagenes es el de aquello que quieren representar. En este sentido hay obras mas abiertas o más cerradas. En muchos casos el dibujante se limita a plasmar en viñetas aquello que le plantea el guion pero si la obra es abierta la imagen en si misma puede ser la representación de varios códigos. El dibujo de un sombrero representa un sombrero pero segun la intencion del autor puede representar muchas otras cosas, y en el caso de Andreas la intencion es privar al lector de una lectura racional e introducirlo en su mundo fantastico. Un mundo que tanto en *Rork* como en *Coutoo* o *Cromwell Stone* falsea constantemente la realidad y sobrepone fragmentos de multiples dimensiones fantasticas.

22 : KRAZY

El Cementerio de las Catedrales

Tomando como ejemplo las obras de Andreas publicadas en España y empezando por *El Cementerio de las Catedrales* el tercer album de la serie *Rork* podemos revisar estas premisas y entender porque Andreas ha llegado a declarar «*Me dije que podia ir mucho mas lejos y no hacer ninguna concesión a los lectores. En Cyrrus di todos los elementos necesarios para la comprension del relato, pero no anadí el modo de empleo. mi objetivo no es que los lectores se extasíen ante una bella imagen. Pero no quiero negarles la posibilidad de una lectura pausada. Pretendo que lea todas las informaciones que contiene una imagen*» (*Les cahiers de la BD* n° 73)

La lectura de *El Cementerio de las Catedrales* nos permite constatar que Andreas pese al placer que siente por el dibujo no teme sobrecargar sus planchas de viñetas: en la plancha 32 llega a introducir 16. ¿A que se debe esa tendencia a la fragmentación? A explotar el principio de tiempo que impone la estructura de las viñetas. Cuando mayor es el numero de viñetas y menor su tamaño más lento es el ritmo de lectura. En cambio en la plancha 33 se limita a 5 viñetas verticales. En ellas aprovecha el espacio de la viñeta para describir el descenso de Rork por una escalinata. En la primera viñeta, Rork se encuentra en la zona superior de la viñeta, en la cuarta lo vemos en la zona inferior. Dos principios, dos herramientas de la narracion: tiempo y espacio son manipulados segun las pautas figurativas de la historieta. Otro ejemplo: Las planchas 39 a 43 nos presentan un flash back en el que un personaje explica una historia que se remonta al siglo XVI y el autor adopta un grafismo propio de las ilustraciones de los libros manuscritos de la Alta Edad Media. El dibujo en funcion de la idea de la sensación de pasado que hay que transmitir al lector.

Cromwell Stone

Esta obra es la que mas debe a las influencias yanquis de Andreas. Diagramacion y puntos de vista a lo Bernie Wrightson y homenaje al mundo de Lovecraft: el miedo como argumento. Pero las dimensiones fantasticas y sobre todo la fascinación de Andreas por los laberintos (¿no hay mayor elemento narrativo abstracto que un laberinto?) estan presentes. Tambien hay un laberinto en *El Cementerio de las Catedrales* (y en *Cyrrus* y en *Mil* y en toda la obra de este autor). En *Cromwell Stone* el laberinto es una casa y un signo grafico que pretende ser una llave dimensional.

Coutoo

El último en discordia. Un thriller fantástico urbano con un grafismo extremadamente simple y lineal. Parece que Andreas encuentra la línea más adecuada a los ambientes urbanos. Abandona los tramados manuales y se concentra en el uso de las fotocopias: elemento revolucionador de la historieta de los últimos diez años que se merecería no un artículo sino una enciclopedia. Las fotocopias ralentizan el ritmo de tal manera que la diagramación básica de álbum es 5x4. En la plancha 16 hay 20 viñetas y 19 son fotocopias de un muro de ladrillo. En *Coutoo* no hay concesiones al lector. La estructura narrativa se basa en la diagramacion: 583 viñetas en 46 páginas y una historia resuelta con montaje paralelo en la que la investigación del teniente Kraff evoluciona al tiempo que el lector reconstruye la historia del asesino mediante el informe del padre del protagonista, también policía e implicado en el caso.

Este álbum con su estilo sobrio y simplificado casi casi impropio de alguien tan espectacular como Andreas parece una declaración de principios a favor de ese papel de la historieta como medio bastardo y a la vez independiente. Y es que la historieta o va por aquí o no va a ningun lado.

Josep Rom

El Cementerio de las Catedrales, o la alteración del tempo narrativo aplicado con una lógica aplastante

HERNÁNDEZ, SAMPAYO Y SASTURAIN

EL BUENO, EL FEO Y EL MALO

EL BUENO

Me preguntaba, no hace mucho, un amigo si habíamos avanzado algo, si de verdad no hacía falta ya marcharse al extranjero, para, tras no pocas vicisitudes, alcanzar la fama en otro país y, posteriormente, ser reconocido en el propio. Ciertamente, pienso que no; tal vez hayamos avanzado en la forma: se puede vivir en España, tener éxito en Francia, y ser redescubierto a los pocos premios. Pero en el fondo, el peregrinaje se sigue sucediendo, aunque enmascarado, de mil y una formas. Todo lo anterior guarda una cierta relación con BETO HERNÁNDEZ, autor, junto a su hermano JAIME y el irregular MARIO, de la encumbrada *Love and Rockets*.

Beto Hernández es, hoy en d´a, puesto como ejemplo de realismo mágico y de algunas de las técnicas narrativas de García Marquez en determinadas universidades de. sur de E E U U , al tiempo que es tratado en Europa como uno de los autores de mayor peso literario en la medida en que el término se pueda ajustar al campo de los cómics contemporáneos

No voy a hablar aquí ni del Premio Nóbel ni de su Macondo, ni de telefilmes y culebrones, y su influencia en los Hernández, cosa que ya fue hecha en esta misma revista en sendos artículos firmados por J. Rom y J. Costa, y a mí entender con gran acierto, allá por el mes de octubre hace dos años

Voy a tratar de centrar este somero repaso a la obra como guionista de Hernández en la utilización que de ciertos mecanismos literarios hace el autor en su aplicación a la historieta, y en tratar de entender a qué obedece esa pasión del público por el californiano de ancestros hispanos

En los últimos tiempos se ha puesto de moda entre un nutri-

do grupo de autores, la utilización de los textos de apoyo como elemento fundamental de la parte literaria de las obras. Esta proliferación obedece, a mi entender, a tres propósitos principales, a saber, la incapacidad manifiesta de algunos autores de explicar decentemente, mediante secuencias dialogadas, una determinada escena; la potenciación de la figura del narrador, personificado o no en la historia, y la recuperación del monólogo como contrapunto principal a la acción, generalmente rodeado de un halo de misterio y adornado con todo tipo de frases entrecortadas que las más de las veces producen la sensación de que el recitante balbucea más que habla. Sin embargo, la opción tomada por Hernández en la utilización de los textos de apoyo, conlleva una concepción clásica en la forma, a tiempo que es utilizada de forma contrapuntual a los diálogos. Me explico: los diálogos de Hernández son disparatados, estridentes e histriónicos, en comparación con los monólogos, que constituyen verdaderos puntos de inflexión en la narración, encargándose además de introducir los flash-backs, casi siempre subjetivos, aunque la peculiar forma de hacer de Hernández los dote de una apariencia neutra. En resumen: los monólogos de Hernández son de carácter evocador y tono realista, nada teatralizador.

En lo que respecta a la arquitectura de la serie, además de la archicomentada narración global, que hace de Palomar una verdadera gestalt, en la más pura tradición de *La Colmena*, la forma de intercalar los saltos en el tiempo y de alternar el peso de las historias sobre los distintos personajes con una aparente arbitrariedad, le acerca a obras como *Rayuela* o a las tantas veces citadas, de García Márquez.

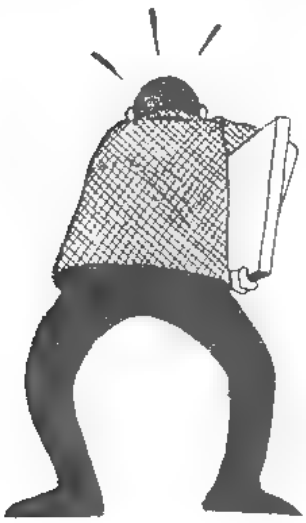
Esto último parece haber surgido de forma algo fortuita, para ser posteriormente asumido de forma consciente por el autor, haciendo de la historia de Palomar y sus habitantes, un enorme rompecabezas al que todavía le faltan muchas piezas para completarse.

Resumiendo esta novela río, entrecortado folletín o como quiera llamársela, conecta en varios aspectos con la tradición literaria hispana, rodeándose de un cierto envoltorio de novela con ene mayúscula. Desde aspectos puramente narrativos es bastante pedestre, lo cual no es convencional, y en cuanto al dibujo, bueno, no es el fuerte de Beto aunque cumple más que de sobra. Así que volviendo al principio, la pregunta es la siguiente: si no hubiese sido americano, ¿se le había hecho tanto caso y se le había alabado como se ha hecho? Que cada cual conteste lo que crea conveniente, yo lo tengo bastante claro.

EL FEO

Sé que el epígrafe que ha correspondido a Carlos Sampayo puede parecer típico, tópico y hasta, si me apuran, facilón, pero parte del juego que acarrea el título de este artículo y la clara referencia a su obra con José Muñoz, el trabajo de este guionista resulta incómodo a ambos lados del Atlántico, lo que no es obice, por otra parte, para que en determinados círculos, más de crítica que de público, se le valore en su justa medida.

Y afirmo que es incómodo por varias razones: Carlos Sampayo bebe de la novela negra, además de otras muchas cosas, y ha sabido tamizar de manera muy inteligente sus referencias, creando un tapiz de personajes que, a pesar de proceder de distintas obras, se integran a la perfección en un mismo mundo. Da igual que Alack Sinner viva en Nueva York y Roby en Sitges, ambos podrían coincidir en el México de Sophie y a nadie extrañaría. Los personajes de Sampayo son más personas que personajes, por eso sus historias, más que historias son retazos de vidas. En E.E.U.U. no acaban de calar porque sus personajes son demasiado reales: son perdedores, son gente normal, en su mayor parte, sin ningún componente heroico, y los pocos que pudieran haberlo tenido, terminan por equivocar su camino, y esto, en Norteamérica no agrada. Bien es cierto que se admite, aunque de manera controlada, que existe otra América, la América del fracaso, pero siempre de un modo anecdótico o con una clara intención didáctica; pero precisamente, por la particular manera de relatar y encadenar las historias que tiene ese



guionista, estas quedan aisladas y a salvo de cualquier intento de interpretación moralizadora; lo cual, como dijimos se hace difícil de digerir para el americano medio, acostumbrado a otros enfoques

En cuanto a Europa la barrera es curiosamente la inversa: el conocimiento de los modos y maneras del género negro. En Europa existe una cierta tradición de antihéroes, es más, hay un cierto gusto por los perdedores, lo que en principio facilita la aproximación y la identificación del lector con los personajes de Sampayo, así que el problema que se planteaba al otro lado de Atlántico no se da en Europa. Aquí, en cambio la dificultad surge de lo enrazadas que están las historias de Sampayo, especialmente las de Alack Sinner, en el género negro. No se trata de las típicas historias de detectives, fácilmente digeribles y sin mayor dificultad aparente que la de conocer las cuatro claves del género que la fábrica de sueños se ha encargado de marcar a juego en el subconsciente colectivo, ni siquiera partiendo de unos presupuestos más o menos estandarizados, su evolución ha corrido parejo a la del genero, si la novela negra avanzaba hacia el realismo sucio, un modelo desliteralizado, las historias de Alack Sinner, y más aún, las posteriores de este autor con otros protagonistas, acentuaban la carga literaria en sus estructuras y, obviamente también, en las formas de resolución de sus textos, siguiendo un proceso de normalización de personajes e historias que llegó a hacer prescindible al propio Sinner, hasta entonces motor de las historias, en favor de personajes más anónimos y sin un pasado tan marcado como el del primero policía, después detective y finalmente taxista, que condicionaba en gran medida el tono de las narraciones, creandose al tiempo una mayor separación entre la obra de este aventajado guionista y sus lectores, abriendo un abismo a nivel conceptual entre lo que el publico entiende por género negro y lo que este autor y su compañero en las labores creativas, José Muñoz, han desarrollado.

De todas formas, este ir por delante de los propios lectores esta siendo frenado últimamente en aras de una mayor accesibilidad. En otras palabras: las últimas obras del tándem Muñoz-Sampayo están creando un puente entre los lectores y su obra a fin de que la ruptura no llegue a ser determinante. Estos son algunos de los problemas que muchas veces se les plantean a autores que van muy por delante del mercado y tirando del medio, porque supongo que a estas alturas nadie tendrá a menor duda de la ingente capacidad creadora de los dos autores, ¿o sí?

EL MALO

Estaba mas o menos claro a quien le iba a corresponder el apelativo de "malo" en este artículo. Si Hernández era el bueno por famoso y por acaparador de los parabienes de la crítica y Sampayo era el feo, además de por la deliciosa estética feísta que pueblan sus historias, por lo poco convencional que resulta al gran público, Sasturain tenia que ser el malo, más por el título que por otra cosa.

Si a uno le interesa entrar en el mundo de la historieta, el estar vinculado a una familia como la de los Breccia por lazos de matrimonio, le abre unas posibilidades que como poco, se podrían calificar de idóneas, por no decir inmejorables. No falta a la verdad si digo que estrenarse en álbum de la mano de Alberto Breccia es tener de antemano a los lectores y a la crítica a favor, aunque eso sí,

también el nivel de exigencia que se espera de guionista debutante será mayor que el que cabría esperar en otras condiciones, lo que en principio llevará a este a intentar una pirueta, en este caso literaria, a altura de las circunstancias.

Llegados a este punto, analicemos la receta: se cogen cuatro o cinco referencias cultistas, la tradición cuentística de realismo mágico, la denuncia social típicamente sudamericana, un par de *elementos cabalísticos* muy del gusto de la crítica y un toque de literatura autóctona –Santa María, la ciudad onettiana por excelencia, aunque de esta sólo se conserve el nombre–, se razona todo con la aparición de un personaje carismático como Borges –al que incluso se permite reinterpretar– y ¿qué se obtiene? Pues nada más y nada menos que un cúmulo de intenciones que están bien como argumento, aunque algo suenan, y eso sí, unas personificaciones excesivamente maniqueas, tópicas y faltas de fuerza –baste recordar la manera de presentar a los dictadores, difícil encontrar una forma de hacerlo más fácil–. Por no hablar de la primera parte de *Perramus*, tres personajes en busca de una historia; aunque bien es cierto que mejor llevada que la segunda. Y con todo esto no quiero decir que *Perramus* sea una mala historieta, que no lo es, solo por el trabajo del dibujante ya vale la pena, sino que Sasturain pretende demasiado y a historia, en todos los sentidos que se le quiera dar a la palabra, se le va de las manos a pesar de tener aciertos puntuales, que también los tiene.

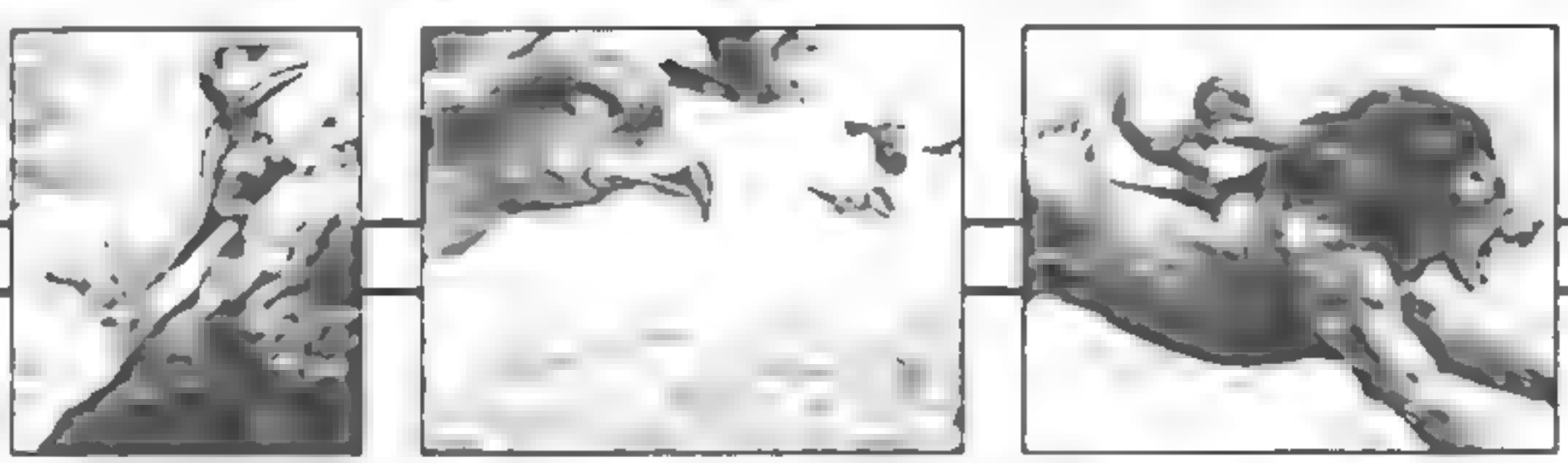
No acierto a entender el porqué de esa manía que parece tener Sasturain de justificar sus influencias en los guiones. Me resulta muy grato que beba de Borges, Onetti, Bioy Casares, Cortázar, etc., pero él no es ninguno de ellos, y nadie le pide que lo sea. He de decir que me tomé la molestia de releer *Manual de perdedores*, una de sus novelas, para tener una mayor perspectiva a la hora de escribir este artículo, y he de confesar que me agradó mucho, y que encontré un Sasturain más suelto, menos constreñido por las influencias, en resumen un Sasturain más Sasturain, lo que me satisfizo mucho, por lo que creo que tal vez sea cuestión de tiempo encontrar al verdadero Sasturain en las historietas. Es cierto que apunta mejores maneras en obras posteriores, basta leer el no muy lejano *Crónicas de la Pampa Vasca*, pero le sigue ocurriendo lo mismo en algunas historias, buenas ideas mal desarrolladas. El fondo es bueno, es la forma lo que le pierde, y le pierde, aunque cada vez menos, por su afán literario, y espero no tener que recordarle a nadie a estas alturas que si la historieta está compuesta de palabras y dibujos, aunque no sólo de ellas, no es ni literatura ni cine, ni la suma de las dos. En todo caso habría que aplicar un principio de sinergia para acercarnos al resultado real de la cuestión.

En resumen, que las obras de Sasturain por querer ser precisamente las más literarias, son las más letradas de las de los tres autores tratados aquí, y si bien le ha tocado el papel de *malo* en este artículo, no lo es en el amplio sentido del término, sino habría que decir más correctamente *el menos bueno de los tres*, que no es poco. Y como digo esto, también me atrevería a afirmar que con el tiempo llegará a hacer trabajos realmente interesantes, pues ideas no le faltan lo que le falta es, simplemente, rodaje y soltarse, y esto no es algo que no tenga solución, espero.

■ **Carlos Portela**

EDICIONES LA CUPULA PRESENTA

AL TIRANOSAURIO QUE ACABA CON TODOS LOS PARQUES



A LA VENTA EL NÚMERO UNO Y MUY PRONTO EL DOS

1 0 ' 0 0 €

La cupula

YANN

UN GUIONISTA CON GENIO Y OFICIO

Yann visto por Chaland

Es el guionista por excelencia de la historieta francobelga actual. Polifacético, pero no metamórfico. Trabaja en cualquier género y nunca deja de ser él mismo. Es provocador, cínico, docto y trágico a la vez. Su trabajo ha enriquecido el medio y nunca deja indiferente.

Hay encargos que lo cogen a uno a destiempo. «*Venga chicos vamos a sacarnos una espina. Acabemos de una vez el numero que dejamos inconcluso de Krazy Comics.*» Cuando Tino Reguera, muy eufórico y animado, pronunció estas palabras yo debería haber cerrado mi bocaza. Fue un error mostrar publicamente mi ingenuo entusiasmo. «*Tenemos que completar y actualizar el numero. A ver Josep ¿Que te parece dedicar algo de sitio a Yann? Se están publicando cosas suyas y merece que le prestemos algo de atención*» Pobre de mi. En que lío me había metido. Yann es una máquina, un ordenador, una cadena de montaje de historietas. Tengo que reconocer que seguir la pista de su trabajos ha sido una gesta imposible. Mi objetivo inicial era presentar a este guionista y su obra, pero la lectura de parte de sus álbumes se ha comido casi todo el tiempo destinado a escribir esta crónica. En fin, espero que estos comentarios sirvan al menos para despertar la curiosidad de algun lector.

Revulsivo de Spirou

Nacido en Marsella en 1954, entró en el mundo de la historieta a través de la revista *Spirou* y llegó a ser uno de los jóvenes leones que aparecieron en los años 80, cuando la veterana revista buscaba nuevas fórmulas para rejuvenecer la plantilla y los viejos laureles. Yann formaba equipo con Conrad, un conciudadano marselés con raíces franquistas. El tandem abrió brechas en la editorial. Dupuis. Yann y Conrad parecían el duo dinámico. Eran inseparables. Durante unos años compartieron largas temporadas en la redacción de Spirou, se quedaban a dormir en una habitación destinada a los autores de visita. Por las noches revolvían los archivos de la editorial en busca de chismes y anécdotas para realizar las parodias que publicaban como cabecera de *hauts-de-page*, de alguna sección

Freddy Lombard, peleando con su pasado, al rescate de Salambó. Sueño 1(El Cometa de Cartago)

YANN

de *Spirou*. Pero entre los *hauts-de-page*, que llegaron a ser tan afilados que más de uno fue censurado por el editor, el cínico sentido del humor de Yann y algunas viñetas con más sexo y violencia de lo permitido en Spirou, poco duró su carrera en esa ranchera y al igual que Le Gall, Hislaire y Cossu fueron bien acogidos por otros editores de historieta para adultos, como Glénat.

La profesionalización como guionista

Suele decirse que el roce desgasta y así fue en el caso de Conrad y Yann. La rotura llegó tras publicar un par de álbumes sobre *Les innommables*, un folletín de aventuras absolutamente delirante y cargado de mala leche y un par más sobre *Bob Marone*, una parodia del popular Bob Morane, infatigable héroe de la literatura y la historieta popular en Francia que en manos del dúo de Marsella se convirtió en el primer aventurero gay del cómic francobelga.

Tras la separación, Yann se vió muy solicitado e inició una carrera profesional que lo ha convertido en el heredero de Goscinny, Charlier o Greg, los incombustibles guionistas profesionales de los años setenta. Su capacidad para enfrentarse a cualquier género y la calidad de sus guiones han hecho del marsellés un escritor imprescindible y polifórmico.

El estilo de Yann

No me parece muy correcto hablar de estilo en el caso de un guionista, sobre todo si su capacidad de trabajar en cosas muy diferentes es grande, pero existen en Yann unas constantes destacables. Los tres pilares presentes en casi toda su obra son: el humor, la tragedia y la historia. Los personajes nunca tienen una vida afectiva feliz o estable. La ideología, el carácter o los conflictos históricos tienden a separar a los amantes. En las tragedias como *Sambre* los sentimientos y las actitudes de los personajes rozan la pantuflada. La historia está presente en *La patrouille des libellules* (la ocupación alemana), en *Freddy Lombard* (las revueltas antisoviéticas de Budapest en 1956), en *Sambre* (la Comuna de París), en *Célestine Speculoos* (los años 60), en *Tako* (las guerras feudales japonesas) y en *Nuit Blanche* (la guerra civil rusa de 1918). Según el propio Yann la historia, y especialmente los momentos de crisis y tensión son muy interesantes para un guionista: «Destinos excepcionales pueden desinflarse como un globo y pillos convertirse en generales.. » (1).

Referencias literarias

La influencia más notable y querida por Yann es la que ha recibido del genial Tillieux y su *Gil Jourdan*. Es una influencia muy sana que permitió al joven guionista desarrollar dos habilidades propias del viejo maestro: una narratividad hiperdinámica, el uso abundante de gags basados en el diálogo y el recurso a la elipsis para generar muchos golpes de efecto. Pero también existen influencias literarias en la obra del marselés.

En *Marie Verité*, el tercer álbum de las aventuras de Theodore Poussin, las referencias al mundo literario de Joseph Conrad son abundantes. Los

Theodore Poussin rebusca en la infancia las claves de su futuro. Sueño 2 (Marie Verité)

QU'EST-CE QUE TU FAIS TEDDY ?
JE CHERCHE DES PERLES
QUE TU ES BÊTE MON PAUVRE TEDDY LES PERLES NE SE TROUVENT PAS DANS LES BIGORNEAUX
QUE TU CROIS, QUAND LE BATEAU "AU TRÉSOR" LES PIRATES TROUVENT DES PERLES DANS LES BIGORNEAUX
EH BIEN TU ES MENTEUR ! JE LE DIRAI À MAMAN, À GRAND PÈRE ... ET À MON CHAPEAU !

Tako: el pulpo peleando por la consecución del destino. Sueño 3

personajes se debaten entre sentimientos contradictorios y dan muestra de una violencia injustificada bajo la presión de la naturaleza salvaje de los Mares del Sur. Theodore recuerda a Lord Jim y a Axel Heyst, el protagonista de *Victoria*. Es un solitario que al intentar comunicarse con sus semejantes exacerba la violencia de los demás y ésta acaba con sus buenas intenciones.

Kalitzine, el ruso blanco e idealista que protagoniza *Nuit Blanche*, comparte los rasgos de Theodore en *Mane Verité*. Es bien intencionado, pero sus intentos de salvar un mundo en descomposición, el suyo, el de la Rusia zarista, sólo conducen a una violencia sin sentido que va a acompañarlo toda la vida. Hasta en París, donde ejercerá de taxista. Kalitzine está enamorado de una mujer a la que también ama su hermano, un ruso rojo tan idealista como él, un comunista ex-aristócrata, su alter-ego. *Nuit Blanche* parece un homenaje a Dostojevski. El título hace referencia a *Las noches blancas*, una de las primeras obras del genial ruso, y el vínculo familiar de los Kalitzine recuerda el espíritu de *Los hermanos Karamazov*. Pero Yann sólo recoge una impresión, una manera de trabajar con los personajes, un aire. No utiliza los argumentos.

El cometa de Cartago es su obra más «posmoderna». Y pongo posmoderna entre comillas porque valdría la pena comentar más a fondo este álbum realizado con el malogrado Chaland, cuya estructura narrativa y argumental es absolutamente atípica e imposible en cualquier historieta anterior a los años 80. Aquí Yann nos regala con una pincelada dedicada a *Salambó* de Flaubert, que parece un guiño al sentimiento de catástrofe que impera en la novela y que en la historieta viene dado por la presencia misteriosa del cometa destructor. Freddy Lombard se ve catapultado por un sueño a Cartago durante la guerra de los mercenarios posterior a la primera guerra púnica.

Precisamente los sueños son uno de los aspectos más curiosos de la obra de Yann. Tanto en *El cometa de Cartago*, como en *Mane Verité* o en *Tako*, aparecen sueños en rojo, el color fetiche de *Sambre*. ¿Pudiera ser *Sambre* una historieta-sueño, una pesadilla romántica? Lo cierto es que el guionista marsellés da a los sueños un aspecto jungiano. Según Jung el sentido de un sueño se puede buscar hacia adelante. El sueño "como todo proceso vivo, no es solamente una sucesión casual, sino también un proceso orientado hacia un fin." (2) Los sueños de los personajes de Yann son una premonición de lo que va a suceder. «Un boceto a grandes rasgos, un proyecto de plan ejecutorio» (3) expresado en forma de símbolos. Y el rojo, el color de los sueños de Yann, es el color del fuego y de la sangre. Un color de significado ambivalente.

En *Sambre*, la primera obra seria de Yann, el cinismo habitual parece mitigado por el hecho de escribir un melodrama, pero si todo es un sueño es fácil relativizar su contenido e incluso tomárselo a broma. Como señala Tino Reguera en esta obra hay gestos, detalles, homenajes a Stendhal, Hugo, Balzac y otros (4), pero no hay pretensiones y sí muchas ganas de poner el listón a tope y marcarse dificultades a superar. Una característica de todos los trabajos de Yann. Me parece que tiene cuerda para rato.

Josep Rom

(1) Les Cahiers de la B.D, nº 83, diciembre 1983.
(2) Chevalier, Cheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Herder 1986.
(3) Chevalier, Cheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Herder 1986.
(4) E.M.M., nº 10, marzo 1993.

EL CUERPO DE LA LETRA

Las palabras no sólo tienen alma. También poseen un cuerpo, una indiscutible dimensión física. Como prueba evidente de ello, en cuanto las escribimos, se ponen a ocupar un lugar, a desalojar un espacio con su tinta, a resaltar sobre el blanco de la página. Ordenan con más o menos faltas de ortografía las letras que las componen y hacen alarde de sus tipos. Estiradas, obesas, elegantes o sensuales las palabras desfilan línea tras línea ante nuestros ojos en un intento inútil de que nos fijemos en su aspecto. A pesar del insinuante contoneo de sus formas y caracteres, ignoramos estas exhibiciones materiales y las consideramos desde un punto de vista estrictamente espiritual. De las palabras tan sólo nos importa el significado.

Nuestra cultura ha enterrado los valores plásticos de la escritura bajo una tipografía convencionalizada. Todo, incluso nuestras posibilidades de comunicación, se ha mecanizado La imprenta, la tecla de a máquina de escribir o del ordena dor han establecido una enor me distancia entre la mano y la letra La impresión ha sustituído la inscripción Cuando escribimos ya no trazamos, sino que simplemente pulsamos. Y así, poco a poco, hemos olvidado que dibujar y escribir tienen un origen común. Estamos perdiendo ese contacto o recto con las palabras que las hacía surgir de esa aplicación, más o menos llena de borrones, de la plumilla contra el papel. Y, como consecuencia, no sólo se ha perdido *la caligrafía* como asignatura obligatoria sino también el cuerpo a cuerpo húmedo y curvilíneo con la escritura. Nuestras relaciones con las palabras se han hecho más frías Ya no pasan por la apreciación sensorial ni por la habilidad manual sino por el intelecto. No nos interesa cómo son ni cómo se hacen, sino simplemente lo que dicen No gozamos de sus formas, sino de su sentido No las contemplamos sino que las leemos. Aunque resulte difícil de creer, podría decirse que las hemos perdido de vista

Sin embargo, antes de alcanzar unas relativas y cas. siempre discutib es cua dades literarias, la escritura posee unas inevitables calidades letrísticas La crítica se esfuerza en suministrar argumentos que proveen a algunos escritos de ese halo de santidad, de esa trans cendencia artística basada en los méritos del estilo y en la

profundidad de la significación ¿Qué textos van al cielo de las obras maestras? ¿cuáles se condenan en el infierno de una información utilitaria o soez? ¿por qué otros se quedan en el purgatorio de la subproducción cultural? Estas parecen ser las cuestiones que mayoritariamente suscita el consumo de la palabra escrita Casi nadie tiene en cuenta la vida terrena de las letras, ésa que, independientemente de lo que digan se extiende sobre la página y transcurre, palabra tras palabra, línea tras línea, en un contraste más o menos armonioso entre el blanco y el negro

Como suele ocurrir cada vez que un medio de expresión ve amenazadas algunas de sus características, surgen movimientos o tendencias que tienden a reivindicar los rasgos específicos de este medio Quizá pueda explicarse de esta manera el reciente impulso sufrido por esta olvidada dimensión visual de la escritura. No sólo los editores se preocupan cada vez más de la maqueta de sus libros y de los aspectos formales que rigen la disposición de lo escrito sino que se presta una creciente atención al diseño de letras Títulos, rótulos, logotipos, frases publicitarias y otros textos movilizan a diseñadores, dibujantes, letristas, rotulistas que llevan a cabo una tarea de revitalización gráfica de las palabras Y así, precisamente cuando la proliferación y el perfeccionamiento de los sistemas de impresión se disponían a enterrar la estética de la letra en la caja tipográfica, hace su aparición esta inquietud por encontrar nuevos ropajes al abecedario

Naturalmente, a la hora de acortar distancias entre lo dibujado y lo escrito, la historieta ocupa un lugar privilegiado Como tantas y tantas veces se nos ha dicho, la inclusión dentro de la viñeta de textos escritos manualmente (en lugar de imprimirlos debajo) constituye una característica fundamental de este medio No me atrevería a afirmar, como hacen algunos, que con esta inclusión se inventa la historieta, pero hay que reconocer que cumple un papel importante en su evolución De esta manera lo escrito también se dibuja o, por lo menos, es el propio dibujante (en cualquier caso un grafista) el que se encarga, trazo a trazo de ir configurando las palabras con los mismos o muy similares instrumentos, con los mismos o muy similares gestos con los que ha realizado personajes o paisajes. En la historieta por lo tanto la vinculación gráfica existente entre lo escrito y lo dibujado resulta prácticamente inolvidable Por éstas y otras razones este medio se ha mantenido al margen de todos los argumentos que se han empleñado en establecer una irreconciliable oposición entre la palabra y la imagen. De ahí le viene sin duda la desconsideración artística que todavía sufre al mismo tiempo que la riqueza de sus posibilidades expresivas

El historietista, consciente de la relatividad de esta oposición, utiliza toda una amplia gama de recursos para comunicar vi-

sualmente con sus textos Existen así numerosos bocadillos en los que las palabras tiemblan de miedo, se quiebran de emoción, engordan de autoridad o se derriten de placer Se consigue por este procedimiento transmitir no sólo los valores gráticos del trazo sino también toda una serie de connotaciones que explican o refuerzan el estado anímico de personaje

La onomatopeya constituye un segundo paso en la adquisición de esta consistencia gráfica de la letra Es este un campo muy característico de la historieta y de hecho podría considerarse como la otra cara del llamado código ideográfico Mientras que la creación de los signos ideográficos esta basada en la atribución a unas imágenes de los valores arbitrarios y unívocos de lenguaje, la utilización de la onomatopeya en la historieta implica someter las letras a un tratamiento propio de las imágenes En las viñetas, las onomatopeyas se saltan el bocadillo, se hinchan de volumen, se llenan de color y hacen estallar sus letras por el impacto de una explosión o las resquebrajan por un golpe. Toda una gama de recursos gráficos interviene aquí en la elaboración de las letras con el fin de dar cuerpo al sonido, de aportar una estruendosa consistencia al choque o a estallido

Y aún existe un tercer nivel de implicación del dibujo en la palabra. No son escasos los relatos en los que las letras se convierten en protagonistas o desempeñan un papel importante en la ambientación de la historia Y. Caran d'Ache en su *Petit Serpennt malicieux* presentaba una serpiente que formaba letras con su cuerpo Y *Little Nemo* en un momento de hambre se comía las letras de título de la página Pero hoy en día la explotación de los recursos derivados de esta corporeidad letrística es, si cabe más numerosa Fred, en las aventuras de Philemon, convierte en islas las letras del Atlántico , Espinosa creó un periódico (perro que devora las palabras que pronuncian los personajes),

Boucq, con guión de Delan, dibujó una historia en la que las letras se apoderan de un personaje y piden rescate por él, Gallardo crea una *Sopa de letras* en la que el Ninato viaja por un mundo de palabras, Rick Griffin en el histórico *Zap* utilizaba frecuentemente las letras como personajes y el historietista cubano Juan Padrón tiene una serie titulada *Abecilandia* en la que las letras de plantean todo tipo de problemas alfabéticos El repertorio exhaustivo sería numerosísimo

Desde la rotulación más o menos adaptada a la personalidad o a los estados de ánimo hasta las letras personajes pasando por las onomatopeyas, encontramos toda una serie de utilizaciones de lo escrito que vienen a demostrar que la historieta, antes de mantener relaciones con lo literario, las mantiene con lo letrístico En este medio, más que en ningún otro, los personajes se hallan estrechamente unidos a su discurso En los globos por los que no sólo hablan sino también respiran se puede leer algo más que sus palabras, prácticamente se puede descubrir su estilo. Los personajes permanecen a pie de bocadillo, unidos por una especie de cordón umbilical a una expresión que lleva su misma sangre o su misma tinta En la historieta letras y personajes dependen de los mismo Son una cuestión de tipo gráfico y de carácter

■ **Antonio Altarriba**

NOTAS DESORDENADAS

EN TORNO A UN ESCARCEO FRUCTÍFERO

La historieta se ha visto emparejada con el cine en numerosas ocasiones. Desde alguna posición, se muestran ambos medios como poseedores de lenguajes similares en los que la imagen y la palabra se ayuntan y se asoman por ventanas. Se ha querido incluso juntarles la cuna a la historieta y al cine. No se trata aquí de pretender un artificio similar hablando de historieta y escritura. Tampoco de definir –esa manera presuntuosa de ayudar a forzar *ghettos*– un medio.

X no consume literaturas *X* puede creer que tiene claro que es la literatura *Y* no consume poesías *Y* puede creer qué tiene claro qué es la poesía *Z* no consume historietas *Z* puede creer que tiene claro que es la historieta. La fuerza de la ortodoxia y unas pocas falacias llevan a algunos a sentir temor de aquello que creen mestizajes. El significado de un término viene dado por el conjunto de expresiones en que se hace uso de él. No hay en las palabras un concepto/alma que las haga ser tenidas una frontera nítida. Bajo el nombre *historieta* (o *comic* o *tebeo*) conviven trabajos de características muy diversas. Cierto es que esta manera de entender no la comparten todos, que a algunos un platonismo de parvulario les lleva a creer que existe una historieta más historieta y que mezclan esto con un hegelianismo inconsistente para pensar y decir que a ella se debe tender, que la historieta será más loable cuando sea más *auténtica*, más historieta. También entra en juego lo que G. E. Moore llamó *falacia naturalista*: la derivación de una proposición en valor a partir de una de hecho, la sustitución de un *es*, descriptivo, por un *debe ser*, imperativo. Las mismas cuestiones se dan en otros medios, en otras prácticas, y la ética y la estética se ven mezcladas en una compota sobada por manos de tacto tosco. Dicen que dijo Mallarmé que el escritor trabaja con palabras y no con ideas

Quizá dijese que el escritor debe trabajar con palabras. Oscar Wilde cuando elaboraba el prefacio de su novela, tuvo presentes las ideas de Mallarme, a quien probablemente conoció en París de 1883.

George Perec escribió hace menos, una novela, *Les Revenentes* en la que la única vocal empleada fue la e.

En la poesía de tradición sajona es frecuente el uso de la aliteración para determinar la cadencia de los poemas. Quizá los versos escritos en la lengua de los hijos de Edwin y más veces repetidos sean aquellos que rezan «*To be or not to be that is the question*». Estas líneas sirvieron de pie a muchas otras que se preguntaban sobre el sentido de la existencia o la pertinencia del suicidio. La sentencia famosa en buen número de lenguas es conocida en castellano bajo la forma «*¡Ser o no ser, he aquí la cuestión!*». Otros la recuerdan como «*Ser o no ser este es el dilema*». Y Leandro Fernández de Moratín la tradujo como «*Existir o no existir, ésta es la cuestión*». Moratín, además en su traducción de *La tragedia de Hamlet príncipe de Dinamarca*, multiplicó el número de escenas de la obra, en función de las entradas y salidas de personajes quizá postulando la pertinencia de hacer que la obra de William Shakespeare se ajustase en mayor medida a los credos que los llamados Ilustrados habían extraído de uno de los padres de la escolástica. Puede considerarse que los versos citados son un cuestionamiento sobre la existencia o sobre el sentido de mantenerla. O puede marcarse el acento en su consideración en la aliteración favorecida por el fonema emparejado con el signo *t*. Que su contenido venga determinado por una aliteración feliz, que la aliteración sea fruto de la coincidencia de unos exemas en el intento de expresión de una idea con retufo de metafísica ociosa o que estemos tratando con el resultado equilibrado del planteamiento de las dos posibilidades anteriores son respuestas a una pregunta que no nos entretendrá ahora.

La historieta comparte con la literatura el soporte.

En un principio la escritura era memoria de la expresión oral. A Borges debemos un relato en el que se ficciona el momento en el que la lectura en solitario pasó a ser silenciosa. La aliteración propiciada por la frecuencia de un fonema, se debe a los tiempos en que el verso era para ser recitado. Cuando la forma más frecuente de lectura se desprendió de la voz, empezaron los poemas a ser visuales, a jugar con el espacio en que descansaban, y se fueron apagando los artificios con fonemas para ceder el paso a otros hechos con signos y ausencias. Guillaume Apollinaire les en

se-
ñó a bai
lar a sus pa-
labras y a dibu
jar los mundos
que decían.

Dice san Agustín en sus *Confesiones* que las palabras del lenguaje nombran objetos y que aprendemos su uso cuando las oímos al tiem

po que vemos indicado lo que nombran El monstruo del doctor Frankenstein estuvo conforme con la teoria del santo y le revelo a su creador que de ta modo habia aprendido el a hablar, mas que habia tenido dificultades con términos como *bueno, querido* y *desdichado*. Los defensores del atomismo og co postularon que cada elemento de una proposición se correspondería con un elemento de la realidad esta asevera ción se vio en dificultades con los nombres que no se refieren a cosas o a cosas existentes y con los llamados sincategorematicos. El primer problema creyó resolverlo Bertrand Russell con su Teoría de las Descripciones El mismo Russell seguía defendiendo en 1959 que el aprendizaje de un lenguaje se lleva a cabo mediante un proceso ostensivo muy similar al descrito por Agust'n. En semantica lógica para evitar los problemas planteados por nombres sin referente, se elaboro la noción de *mundo posible* Ludwig Wittgenstein, alumno de Rusell en Cambrid ge compartió con éste la defensa del atomismo logico En el lenguaje escrito se combinan un numero finito de signos para componer un numero finito de palabras que quizá solo sean capaces de un numero finito de permutaciones significativas El lenguaje escrito se ve compuesto por unidades discretas Podria ser dogma del atomismo que el significado de una expresion viene dado por el significado de los lexemas que la componen Expresiones como *Voy a pie Voy a comer* y *Voy a Paris* pueden favorecer una duda

Una concepcion emparentada con el atomismo logico o con el estructuralismo de De Saussure, puede llevar a pensar que el contenido de una imagen figurativa puede ser aprehendido a traves de la consideración de los elementos figurados susceptibles de nominación Se puede pensar que las viñetas de una historieta componen un mecanismo similar a una sucesion de proposiciones declarativas cuyo conjunto conforma un relato y cuyo orden determina la secuencia temporal de realización

imaginaria de las proposiciones declarativas

Noam Chomsky atiende a la posición que los lexemas ocupan en las expresiones y a cómo esta posicion determina el significado aprehendido en las expresiones

Los estudios semánticos, semioticos linguísticos y de filosofia del lenguaje se han centrado en el trabajo con expresiones declarativas en las que fuese posible encontrar una estructura muy simple y una significación carente de ambigüedades Un texto literario hace necesaria la consideracion de la teoria de los mundos posibles para su estudio con la expresión *La montaña dorada es hermosa* se hace una lectura de significado se lleva a cabo una comprension, aunque no exista ninguna montaña dorada o el lector no haya tenido noticia anterior de ella. Lo mismo puede decirse sobre la pregunta planteada a un hipogrifo violento que corrio parejas con el viento

Puede considerarse que un texto es poetico en función de su posesion de aliteración, de rima, de metro o de algunos tropos En las lineas de Francisco Brines «*Yo vi un jazmin en mi infancia una tarde, y no existio la tarde*» no se muestran de forma evidente ni un recurso de aliteracion ni una rima ni un metro repetido Que se haga uso en ellas de algun tropo se debe más a una opinion tomada por el lector que a algo que evidencien las líneas Despiertan una sospecha la de que no significan lo que sus lexemas

denotan Permiten un sinfín de lecturas que las convierten en ambiguas y plantean una reflexion sobre el lenguaje Puede considerarse que un texto es poético cuando funciona como un aserto metasemiotico sobre la naturaleza de los codigos en que se basa, cuando se constituye en ambiguo porque se ofrece a si mismo como centro principal de atención, cuando puede comunicar significados precisos pero la primera comunicacion se refiere a si mismo cuando es un acto comunicativo imprevisible con autor real indeterminado y en cuya expansion semiosica colabora unas veces el emisor y otras el destinatario, cuando es ambiguo y autorreflexivo y cuando es una fuente continua de significados Muchas veces, una práctica adquiere el carácter de genero y se preña de elementos que funcionan por hipercodificación.

En un tiempo, una obra de teatro debia narrar una accion en un escenario correspondiendose su transcurso con el tiempo empleado en su representacion En un tiempo se creyo que una buena narracion sobre detectives debia tener como marco una lluvia viscosa o un calor sofocante Tras Samuel Beckett el teatro se lleno de actos comunicativos sobre la imposibilidad de comunicación Tras Sartre la literatura se llenó de personajes empeñados en defender que el infierno son los otros Tras el 68, los personajes se mostraron adeptos al recien inventado freudiano-marxismo y cualquier escrito debia abrigar la intencion de cambiar el mundo

La historieta, nos dicen es joven y sus formas son pocas Hay historietas que otorgan a la historieta el tratamiento de genero, repiten estructuras conocidas y tratamientos esperados Su atractivo puede residir en el grado de maestria con que se visitan una serie de lugares comunes En ella se ve lo dado que puede decirse y como puede decirse Hay historietas que parecen poder ser leidas entendiendo cada una de sus viñetas como una frase declarativa y su conjunto como una sucesión que construye un relato linear Hay historietas que muestran escenas congeladas en las que el lector debe poblar los intersticios y de las que se dice que son parientes pobres de cine La historieta se ha visto emparejada con la escritura en unas pocas ocasiones Desde alguna posicion, se muestran ambos medios como poseedores de un soporte comun en el que imágenes y palabras se ordenan Quizá se acercan las escrituras que se rebullen en su lecho o bailan en el aire las historietas que juegan a darle caricias nuevas al espacio que habitan Quizá les une el hacer del espacio una suerte de jardin japones o un laberinto Quizá se acercan las escrituras que se diluyen o se preñan con las lecturas a las historietas cuyas imágenes parecen mirarnos de soslayo o mostrarnos un vacio o a sombra apenas de lo que intuimos mas alla de lo que vemos Quizá se acercan las escrituras que nos repiten lo que han gastado a las historietas que han gastado o que nos repiten Atribuyo a la noche oscura a silencio al humo acido del cigarrillo estropeado con la primera calada excesiva a la soledad que llamo ausencia y al recuerdo de unos labios sedosos y dibujados el creer que la escritura y la historieta se dan la mano a un donde las palabras son imagen que navega en la playa calma de la pagina

Jaime Vane

DE VILLERS
A LAS CIUDADES OSCURAS

¿Una novela de guionista?

***La Bibliothèque de Villers*, la primera novela de Benoît Peeters, es uno de esos libros que, cambiando de tercio, revelan de entrada las virtualidades más soterradas hasta entonces. En efecto, así como la primera publicación de este volumen[1] lo pierde un poco dentro de la vasta zona de sombra entre novela policiaca y literatura, la refundición que acompaña su nueva salida[2] permite preguntarse con precisión sobre las relaciones de *La Bibliothèque de Villers* con otros proyectos de escritura y en particular con la serie de *las Ciudades Oscuras*, emprendida después con François Schuiten.[3]**

Muchos elementos sostienen este acercamiento, reivindicado por otra parte por la presentación del reverso del libro. La ilustración de cubierta ejecutada por Schuiten, que funciona como la primera de las claves de lectura prodigadas por el relato, el escalonamiento de fragmentos de esta imagen repetidos en el seno del volumen y la narración plástica así engendrada, la acentuación de las propiedades tipográficas de la obra, que la hacen también libro-objeto[4] –todo converge para inducir al lector a escrutar de cerca los vínculos entre *La Bibliothèque de Villers y Las Ciudades Oscuras*.

Por diversos que sean los ángulos de ataque de una confrontación de este tipo, hay una cuestión al menos, que importa descartar con prudencia. Cuando tanto *La Bibliothèque de Villers* como *Las Ciudades Oscuras* pertenecen a un mismo escritor, sería inoportuno examinar en qué se corresponden la carrera del novelista y el trabajo del guionista. *La Bibliothèque de Villers* no es el embrión provisionalmente amputado de su vertiente figurativa, de una entrega desconocida de *Las Ciudades Oscuras*, de mismo modo que no se puede transformar de modo similar en fotonovela, película o folletín televisivo. La elaboración de una novela y la puesta

a punto de un guión divergen en efecto en múltiples aspectos, igualmente si –como en el caso de Borges, especialmente en *Ficciones*– la versión acabada de un escrito puede siempre remedar las carencias de la sinopsis[5]. El guión efectivamente *«no existe más que como esqueleto (...) de un relato destinado a ser desarrollado más tarde bajo otra forma y, casi siempre, en otro soporte. En tanto que tal, un guión está destinado a ser destruido (...) Que permanezca como guión es un signo inequívoco de su fracaso»*[6]. Hacer del guión un producto acabado, publicarlo por ejemplo bajo la etiqueta de novela, volvería a ser un error sobre el género (es decir, que no se haría un cumplido al escritor Peeters subrayando las cualidades de guión de *La Bibliothèque de Villers*). A esto se suma que el guión de una obra mixta como la historieta no es siempre una tarea solitaria, sino que moviliza frecuentemente un diálogo entre las diversas instancias implicadas. En su cara a cara con la página no escrita, el escritor no puede beneficiarse en lo más mínimo de una colaboración de este tipo. Finalmente, todo guión digno de este nombre tiende también a nutrirse de las exhortaciones y obstáculos propios a los materiales específicos que él debe trabajar. Después de haber sido concebido para la historieta o la novela, el guión tomará de prestado caminos de ningún modo paralelos, y la lectura tiene precisamente como deber identificar los índices de una bifurcación de este tipo.

Emblemas verbales, emblemas dibujados

Una vez sorteado el falso problema de la analogía de las dos escrituras, novelística y guionística de historieta, cabe –evidentemente– comparar nuevamente *La Bibliothèque de Villers* y *Las Ciudades Oscuras*, no para subrayar las convergencias, sino para hacer surgir claramente las respectivas especificidades.

En el trabajo de Benoît Peeters, los emblemas juegan un papel capital, es decir, los motivos diegéticos inventados en el contacto de la forma escogida y susceptibles de designar en cambio este origen material. En *La Bibliothèque de Villers* estos son por ejemplo los innumerables casos de negro y del blanco –oposición cromática cercana a la escritura como lo recuerda la cita de Mallarmé en el umbral del libro: *«Advertirás que no se escribe, luminosamente, sobre campo oscuro, el alfabeto de los astros solo, así, se indica esbozado o interrumpido, el hombre prosigue negro sobre blanco»*. En *La Fiebre de Urbicanda*,[7] esto son, siempre a modo de ejemplo, el cubo de Rubick y su proliferación en redes plausibles metáforas de una historieta muy libremente derivada de una especulación sobre las singularidades de la puesta en página.

Si, a este nivel de extrema generalidad, la distinción de las clases de emblemas no salta poco a la vista, sucede de otro modo cuando se desciende hacia los detalles del relato: el estatuto de los emblemas no es el mismo. Para explicar esta diferencia, es importante ver bien que entre los emblemas y el relato se produce un salto que es más notable en una novela que en una historieta. Parece en efecto que un relato visual esté más cercano de sus emblemas y generadores que un relato propiamente verbal. Es posible narrar una historia modulando ciertas formas de base con carácter autorreferencial.[8] El relato verbal, por contra, implica un cambio de nivel sin el cual el parámetro narrativo mostraría de algún modo una carencia. Resulta, por un lado que el emblema visual puede ser mayormente metamorfoseado sin perder nada de sus facultades autorrepresentativas. Las transformaciones aportadas inician mucho menos que en escritura las virtudes emblemáticas de algunos motivos; la tridimensionalidad ficticia de los cubos y de la red de *La Fiebre de Urbicanda* no les impide de ningún

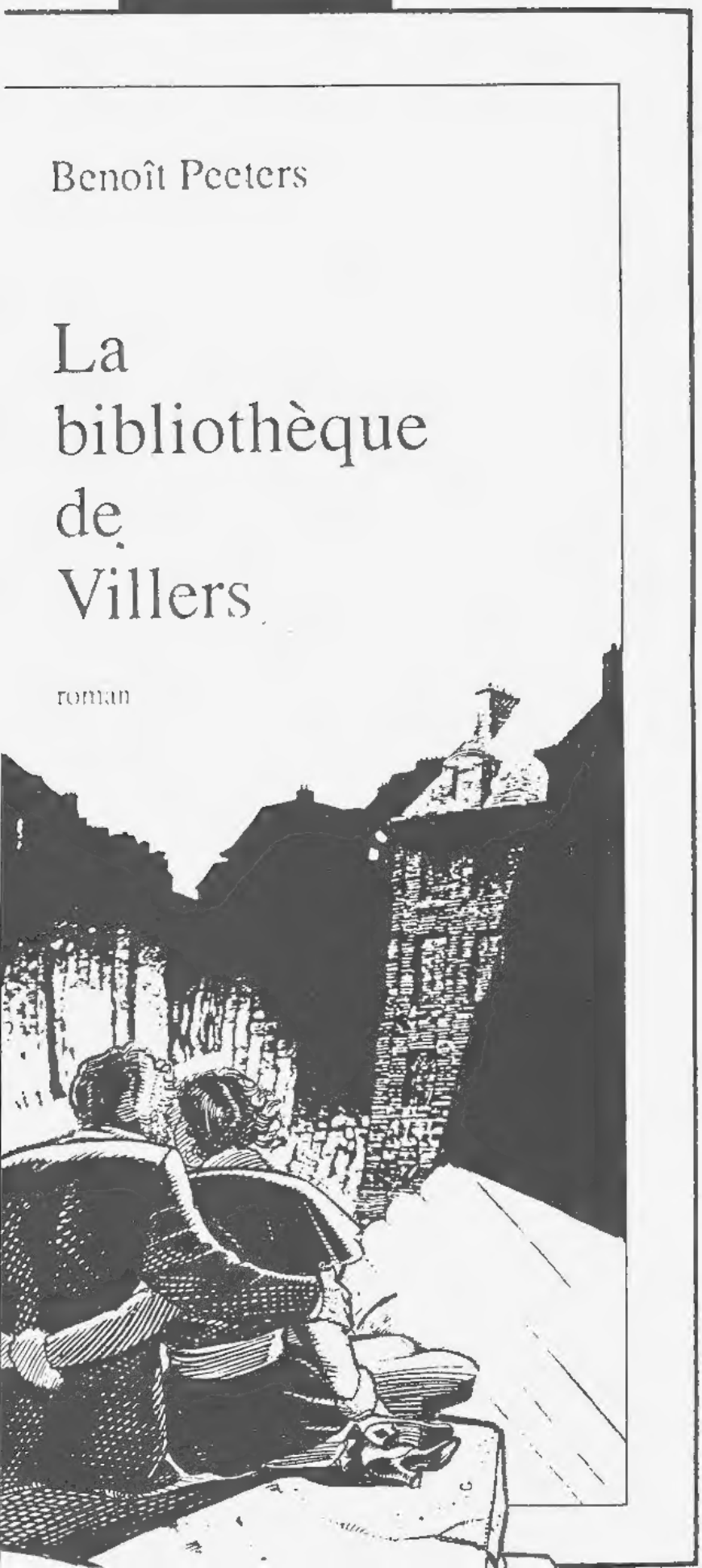
modo funcionar aproximadamente del mismo modo, lo mismo de dobles de un tipo particular de plancha y de relato. Se deduce, de otro lado, que el emblema escritural, para ser perceptible con la misma facilidad en un relato que lo aparta en alguna manera de su campo, se debe a tener una presencia no más insistente. Paralelamente es sencillo comprender que, igualmente elaborados hasta la saturación más absoluta, tales emblemas pueden seguir escapándosele al lector, en el que la atención va en primer lugar a las reglas del relato. En *La Bibliothèque de Villers*, la fascinación que ejerce el relato es tal que el autor es obligado a romper por el extremo el hilo de la narración para evitar que la lectura persista en su error, es decir en su negligencia de la materialidad del texto: no hay solución al enigma en tanto que no se acepte leer otra vez y de otro modo. Finalmente, el análisis comparado de las dos prácticas aprende también que el emblema escritural tiene un fuerte interés proveyéndose de un complemento, de un nudo temático que va más allá del simple reflejo de las propiedades del soporte. Para que la lectura literal se desarrolle definitivamente, la *Bibliothèque de Villers* precisa del tema del escritor cediendo, aunque a pesar suyo, la iniciativa a las palabras. Eugen Robick, por contra, el protagonista de *La Fiebre de Urbicanda* puede tener un proyecto arquitectónico –rechazado, saqueado, adoptado, adaptado– que repite la gestación de la obra, mas la inclusión de un hilo conductor narrativo parejo no revela totalmente, desde el punto de vista de la aprehensión de la dimensión reflejada del álbum, una necesidad igual de imperiosa que en la novela.

El valor emblemático del estilo

Unidos en el nivel de su modo de producción (es, por uno y otro lado, una ficción autorreferencial que se ve puesta en escena), separados a la altura de las relaciones entre el relato y los emblemas (en régimen novelesco, la narración final mezcla más la apreciación de los elementos generadores que en situación de historieta) *La Bibliothèque de Villers* y *Las Ciudades Oscuras* parecen darse radicalmente la espalda sobre el plano estilístico. A primera vista, una oposición más franca parece difícilmente imaginable, en tanto que las dos narraciones adoptan posturas antagónicas.

El ritmo narrativo, de este modo, es muy rápido en la novela, donde va por otra parte aumentando sin cesar hasta la brutal interrupción final: la lectura anhelante se estrella entonces contra la advertencia de la paciente relectura. A diferencia de *La Bibliothèque de Villers,* enteramente tirante hacia su desenlace enigmático, las historietas de Schuiten y Peeters incorporan toda clase de técnicas en las que el efecto mayor es una relativa parada sobre la imagen (quieren la interpretación de elementos escriturales, por ejemplo, en la inclinación marcada por las viñetas muy largas, para ser recorridas como un texto de izquierda a derecha). [9] Además, el desarrollo de las intrigas en *Las Ciudades Oscuras* no se hace a un ritmo único, aunque bien conocido, otra de las variaciones de *tempo,* las deceleraciones y las playas inmóviles, sin sacrificar tampoco la coincidencia del cierre del relato con una fuerte revelación lectoral. Perceptible de mejor modo a lo largo de todo el relato es la exhibición de los fundamentos materiales de la ficción de ocio al quedar ausente en el instante en el que el lector se dispone a cerrar el volumen. Si hay una lección final, ella tiende más que nada a superponerse a una toma de conciencia ya efectuada, a la cual se imprime entonces una vuelta de tuerca suplementaria.

Del mismo modo, se puede hacer remarcar que el argumento de *La Bibliothèque de Villers* no tiene el menor *engorde*, mientras que *Las Ciudades Oscuras* no rechazan lo más mínimo el adornarse de numerosas excrecencias diegéticas o decorativas. Sin por tanto ser *enflaquecida*, el rápido encadenamiento de las secuencias en la novela de Peeters da la impresión, no de no ser nada más que un esbozo de relato, sino de tener como propósito una reescritura atajada: más que un guión, evoca el *digest* en el presente histórico. Las historietas, por el contrario parecen disponer de una estructura capaz de absorber armoniosamente los aluviones más variados. En los dispositivos abstractos subyacentes en *Las Ciudades Oscuras* se vierte un verdadero universo, medio imaginario, medio verificable, con las ramificaciones más sorprendentes en el tiempo y en el espacio. [10] El tratamiento opuesto del escenario –extremada-



mente geometrizado en *La Bibliothèque de Villers*, suntuosamente detallado hasta en sus colores más locales bajo la pluma tenue por Schuiten y Peeters– es testimonio en abundancia del muro que se erige entre las prácticas examinadas.

La aparente oposición se desvanece sin embargo cuando se restituye la discusión al nivel del problema de la especificidad. Analizadas desde esta perspectiva, la exuberancia del relato dibujado y la pureza de la narración escrita realzan cada una a su manera un rasgo determinante de la materia explorada. Así, la ausencia de disgresiones realza, en *La Bibliothèque de Villers*, la influencia que ejerce la línea, mientras que la plétora alentada por *Las Ciudades Oscuras* refleja incontestablemente, en el interior de cada viñeta, la proliferación de imágenes en las cuales toda casilla se encuentra encajada. Cualquiera que sea entonces el grado de asimetría entre los dos tipos de escritura practicados por Benoît Peeters, la profunda unidad de su carrera se situa por encima de esta toma de consideración, siempre renovada y siempre vivaz, de lo específico, es decir de lo plural irreducible de las especificidades por descubrir.

■ **Jan Baetens**

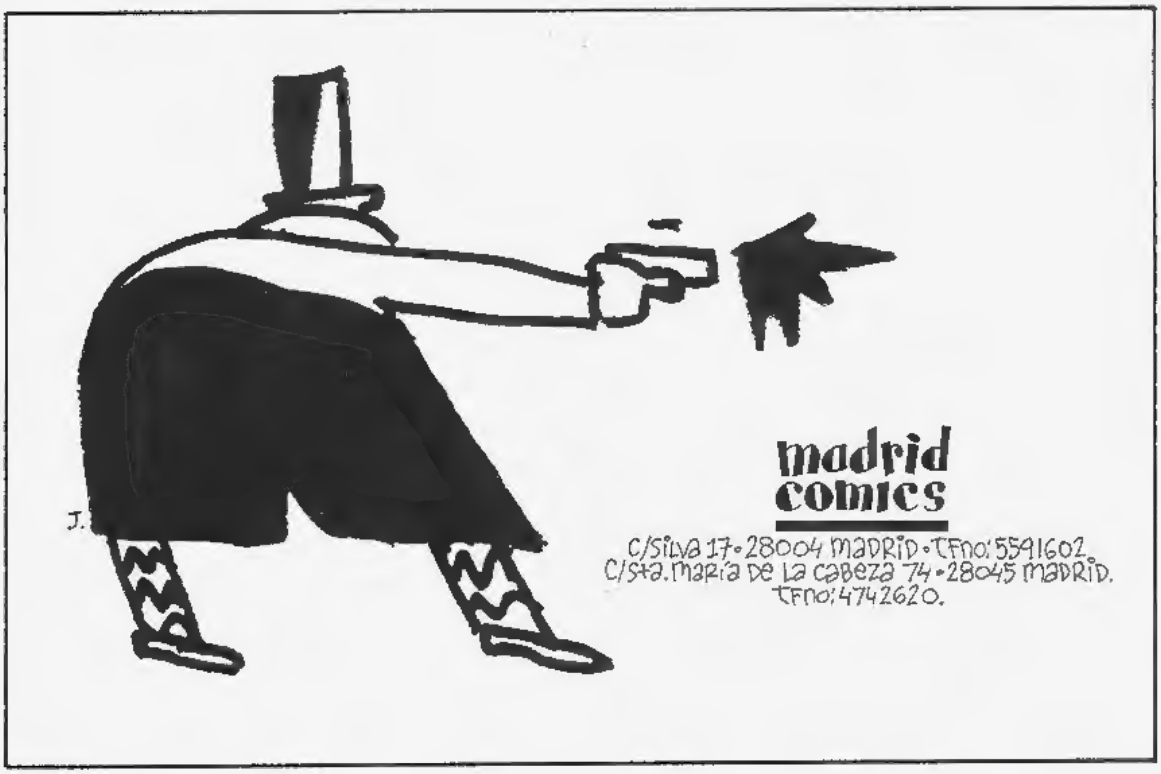
1 Paris, Laffond, 1980, col. L'éclat.
2 Paris, Les impressions nouvelles, 1990.
3 Todos los volúmenes de esta serie han aparecido en las ediciones Casteman. (En España, inició su publicación Eurocomic bajo el sello Metal Hurlant en su colección Serie Negra, y Norma parece haberle tomado el relevo).
4 Para más detalles sobre los dispositivos tipográficos (debidos a Patrice Hamel), ver mi articulo «Une réédition exemplaire», en *Communication et Langage* (en preparación).
5 Conviene reenviar aquí a la obra colectiva dirigida por Benoît Peeters, *Autour du scénario, Revue de l'Université libre de Bruxelles*, 1986-1/2.
6 Benoît Peeters, *Une pratique insituable*, en *Autour du scénario*, o.c., p. 5-6.
7 Paris-Tournai, Casterman, 1986.
8 Una prueba concluyente –aunque los mecanismos del libro estén lejos de reducirse a esta dimensión– está reforzada por la obra de Martin Vaughn-James, *La Cage*, Paris, Les impressions nouvelles, 1986.
9 Para una visión general de estos procedimientos de deceleración, ver Thierry Groensteen: *Entre monstration et narration, une instance évanescente: la description*, en Pascal Lefèbre (ed.), *L'image BD*, Leuven, Open Ogen, 1991.
10 A propósito de esto, conviene señalar la reciente aparición de una *Petit guide des Cités obscures* en *Les Saisons*, nº 1, 1991.

♦ PUBLICIDAD ♦ DISEÑO GRÁFICO ♦ HISTORIETA ♦ STORYBOARDS ♦
♦ ILUSTRACIÓN ♦ COLOREADO POR ORDENADOR ♦ ETC
♦ ILUSTRACIÓN PUBLICITARIA ♦ STORYBOARDS ♦
♦ ANIMACIÓN ♦ HISTORIETA ♦

PHOENIX
ESTUDIO Ph ESTUDIO
PHOENIX

Pza Navas 6, Atico 2º
08014 Barcelona

Tel (93) 441 00 83



TIENEN SELLO

Buenas historias.
Los mejores dibujantes.
Editados en tapa dura.

Glénat
Fuera de lo común